

DE

SOLFEO

sin acompañamiento

POR

D. HILARION ESLAVA.

DIVIDIDO EN CUATRO PARTES

1.ª PARTE..........	PESETAS	3.ª PARTE..........	PESETAS.
2.ª »	»	4.ª »	»

LAS CUATRO REUNIDAS, PESETAS

4.ª PARTE

 NUEVA EDICIÓN CORREGIDA

MADRID
Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.).
Fundada en el año 1828.
Calle del Arenal, núm. 11.

CUARTA PARTE

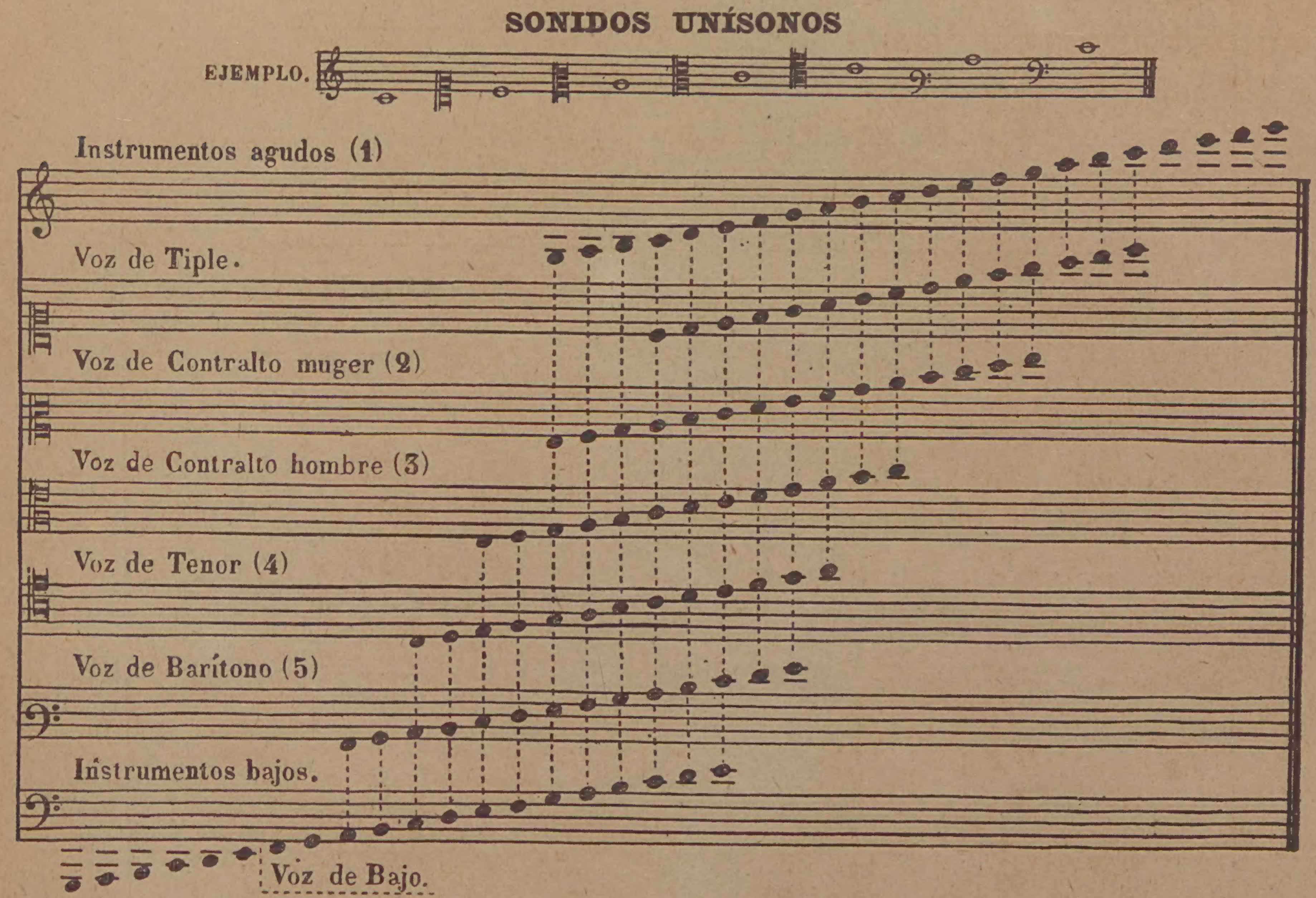
DE LAS CLAVES

Aunque se han dado conocimientos de la relación que tienen las claves entre sí, al practicarlas en este MÉTODO es conveniente que el discípulo la pueda ver bajo un punto de vista, y adquiera un conocimiento claro sobre esta materia. Los estudios á dos voces, que siguen, como complemento de esta obra, deben ser ejecutados alternativamente, de modo que el discípulo, después de solfear la voz primera, cante en seguida la segunda escrita en distinta clave, y para esto necesita saber la relación que tiene ésta con la de la primera.

Necesita también este conocimiento para cuando se dedique al estudio de la *Armonía* y quiera saber la relación que entre sí tienen las voces é instrumentos, respecto á su altura ó gravedad, según lo indican las diferentes claves de que se hace uso, cuyo objeto principal es determinar de una manera positiva el diapasón y extensión, tanto por lo agudo como por lo grave, de las varias clases de voces é instrumentos.

Véanse en el ejemplo y tabla siguientes con las notas que la ilustran.

SONIDOS UNÍSONOS



(1) En el día se escribe en clave de *Sol*, no sólo para todos los instrumentos agudos, sino también para la voz de tiple y contralto; algunos editores de música la usan hasta para tenor.

(2) La clave de *Do* en 2.ª no está ya en uso para voz alguna; y se escribe para contralto mujer en la de *Do* en 1.ª lo mismo que para la voz de tiple.

(3) La clave de *Do* en 3.ª se usa también para la parte de Viola.
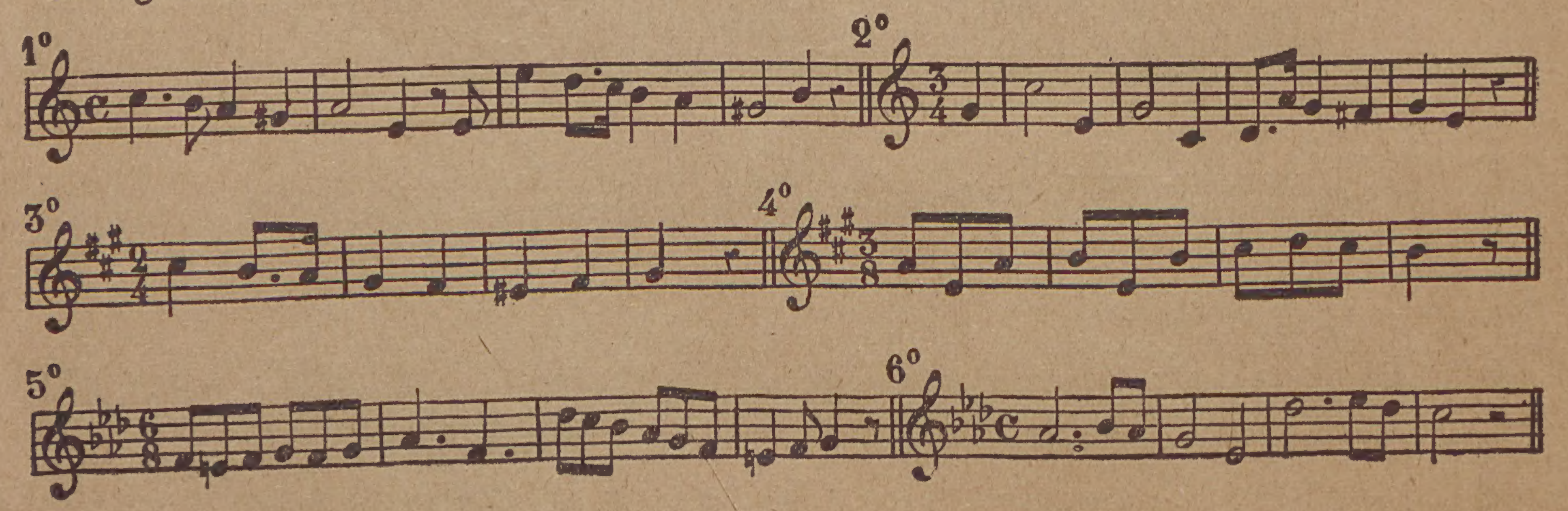
(4) La clave de *Do* en 4.ª se usa para los pasos agudos del Fagot y Violoncello.

(5) La clave de *Fa* en 3.ª no tiene uso para voz alguna; y para barítono se escribe lo mismo que para el bajo en la de *Fa* en 4.ª línea.
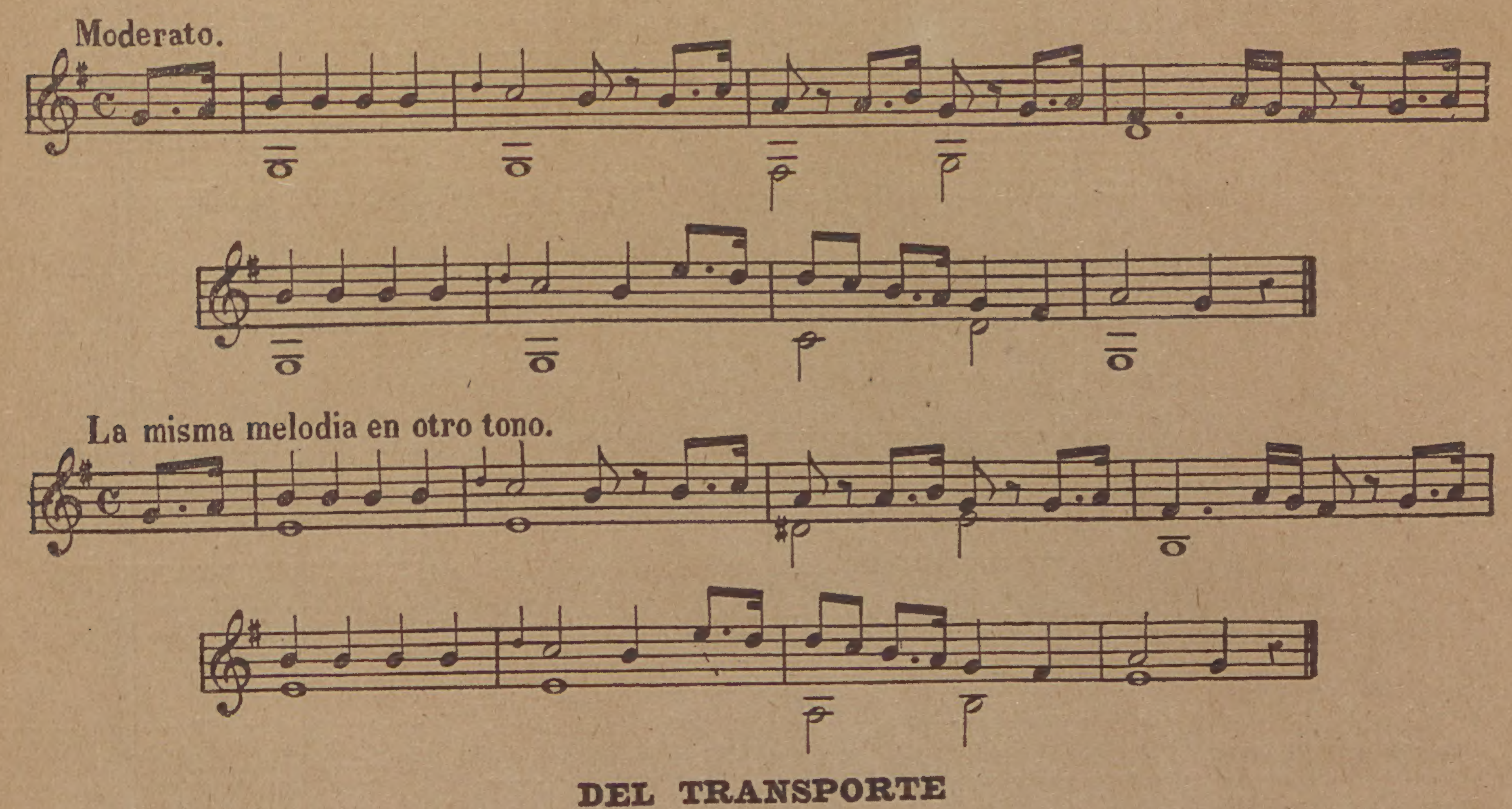
INSTRUCCIONES PARA CONOCER EL TONO Y MODO EN QUE ESTÁ ESCRITA UNA PIEZA

El discípulo debe haber adquirido ya el conocimiento suficiente para conocer la naturaleza de los tonos y modos; pero, sin embargo, conviene que se ilustre bien en esta materia; para ello debe tener presente: 1.º, que todo tono mayor tiene su relativo menor una tercera menor más abajo; que todo tono menor tiene su relativo mayor una tercera menor más arriba, y que ambos tienen armada la clave del mismo modo; esto es, que tienen en la clave unas mismas alteraciones; 2.º, que el orden de dichas alteraciones es el siguiente: el primer sostenido se pone en *Fa*, el segundo en *Do*, el tercero en *Sol*, el cuarto en *Re*, el quinto en *La*, el sexto en *Mi* y el séptimo en *Si*, siguiendo el mismo orden los dobles sostenidos desde el *Fa;* el orden de los bemoles es al revés: el primero se coloca en *Si*, el segundo en *Mi*, el tercero en *La*, el cuarto en *Re*, el quinto en *Sol*, el sexto en *Do* y el séptimo en *Fa*, siguiendo del mismo modo los dobles bemoles desde el *Si;* 3.º, que cuando la clave no tiene alteración alguna, el tono de la pieza es *Do* mayor, ó su relativo *La* menor; 4.º, que cuando hay uno ó más sostenidos en la clave, el último de ellos es la nota *sensible*, séptima del tono mayor, cuya tónica se halla un semitono más arriba, ó la segunda del relativo menor, que está un tono más bajo; 5.º, que cuando hay uno ó más bemoles en la clave, el último de ellos es la cuarta menor de la *tónica* del tono mayor, ó la sexta menor de su relativo menor; teniendo presente, que si hay dos ó más bemoles, el penúltimo de ellos está en la *tónica* del modo mayor que le corresponde; 6.º, que conociendo el discípulo por la armadura de la clave que el tono debe ser uno de dos, esto es, el tono mayor ó su relativo menor, no le resta más que examinar los dos ó cuatro compases primeros de la melodía (que es la parte cantante) para determinar cuál de los dos es; si la quinta del tono mayor que corresponde se encuentra alterada con sostenido (ó con becuadro, si hay tres ó más bemoles en la clave), entonces es el modo menor relativo; si no aparece dicha alteración, el tono es el mayor.

Véanse los ejemplos siguientes, cuyos tonos y modos determinará el discípulo, según las reglas dadas.



Sin embargo de las minuciosas reglas dadas para conocer por sola la melodía el tono de la pieza ó lección, es necesario confesar que son insuficientes para determinar en algunos casos si el tono es el mayor, ó su relativo menor, de los que corresponden á la armadura de la clave. En esta duda no hay otro médio que el de examinar el bajo que la acompaña, el cual siempre finaliza en la tónica, y si la tercera de ésta es mayor, el modo será mayor, y si es menor, será también el modo menor. Esta es la única regla infalible en piezas de buena estructura. Véase el ejemplo siguiente, cuyo tono sólo puede determinar el bajo acompañante, pues la melodía es una misma en ambos tonos.



DEL TRANSPORTE

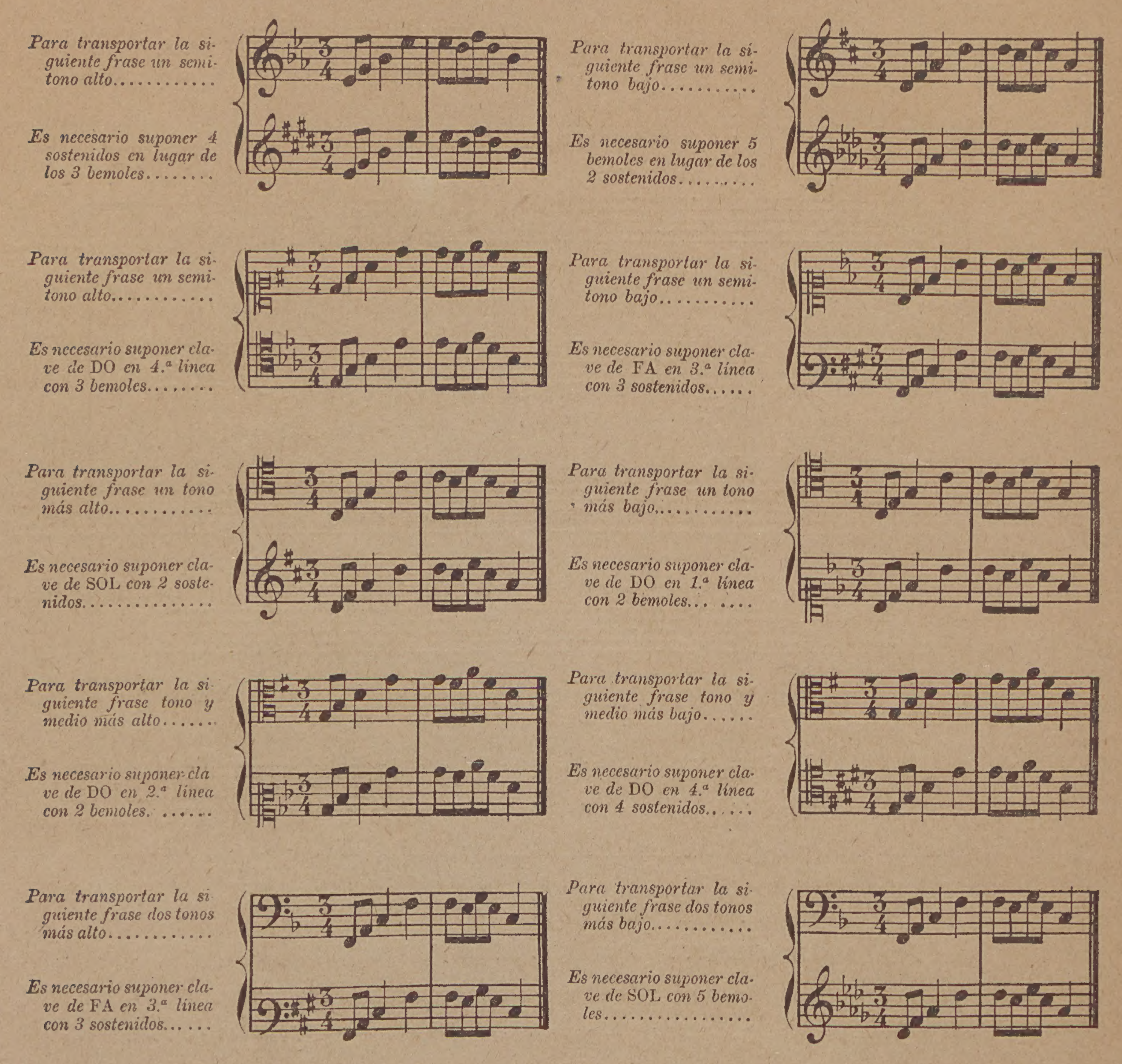
El verbo *transportar* significa ejecutar una pieza de música en distinto tono de aquel en que está escrita, bien sea subiéndola ó bajándola medio tono, uno, dos ó más tonos. El transporte se hace generalmente por exigencias más ó menos justas de los cantantes, y alguna vez también por circunstancias especiales de tal ó cual instrumento.

El modo más fácil y seguro para transportar con exactitud, es el suponer otra clave en lugar de la que aparece al principio de la pieza. Esta nueva clave supuesta no cambia el diapasón de la voz ó instrumento, y sí tan sólo el nombre de las notas: por ejemplo: una pieza de Violín escrita en su propia clave de *Sol*, que se transporta un tono más bajo por la suposición de la clave de *Do* en cuarta línea, queda en su mismo diapasón haciendo *Si* ♭ donde hay un *Do*, etc.; pues si se atendiese al diapasón y naturaleza de la clave, bajaría una novena en lugar de una segunda. Los partidarios del sistema *uniclave*, ó de una sola clave para todas las voces é instrumentos, no dan razón alguna convincente, cuando se les hace ver la falta de dicho sistema tratán-

dose del transporte, para cuya operación, y otras que no son de este lugar, es indispensable el perfecto conocimiento de todas las siete claves.

Los ejemplos siguientes bastarán para que el discípulo comprenda bien esta materia.

NOTA.—*Un trozo de música que lleva sostenidos en la clave, se transporta medio tono más bajo sin suposición de otra clave, y sí con sólo suponer bemoles en ella; si lleva bemoles se transporta medio tono más alto con suposición de sostenidos: los dos primeros ejemplos de los que siguen pertenecen á esta clase.*



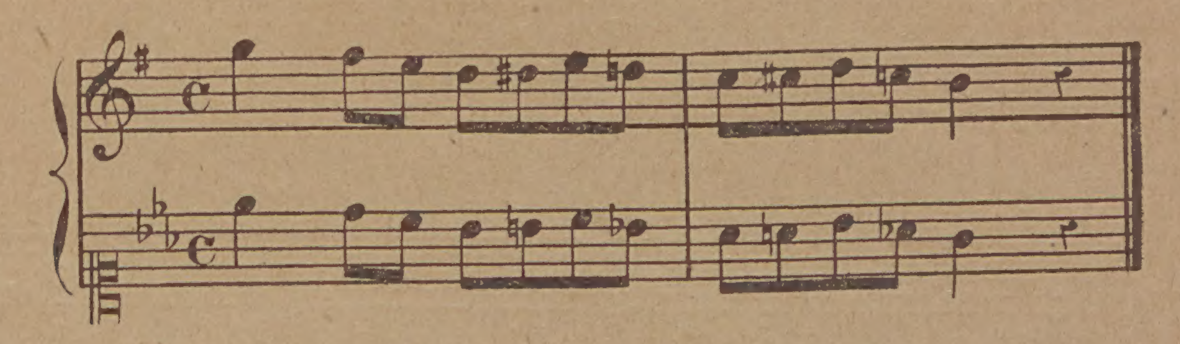
Para instruirse completamente el discípulo en esta materia, debe meditar bien las reglas y ejemplos dados, haciendo aplicación á otras piezas de música. Lo que resta ahora, es añadir algunas observaciones relativas á los sostenidos, bemoles y becuadros, que se encuentran accidentalmente en el discurso de una pieza.

1.ª Sea cual fuere el tono que resulte del transporte, es necesario conservar exactamente los mismos intervalos de tonos y semitonos que se hallan entre las notas; de

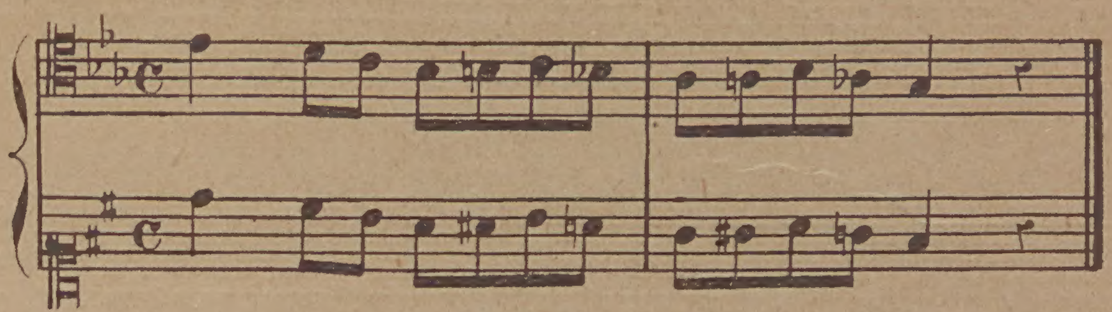
consiguiente, si se quiere transportar una pieza que tiene sostenidos en la clave suponiendo otra clave con bemoles, como algunos de los anteriores ejemplos, los sostenidos accidentales vienen á ser muchas veces becuadros, y los becuadros bemoles. Si, por el contrario, se quiere transportar una pieza que tiene bemoles en la clave, suponiendo otra clave con sostenidos, los becuadros vienen á ser muchas veces sostenidos, y los bemoles becuadros.

Véanse y analícense cuidadosamente los tres ejemplos siguientes:

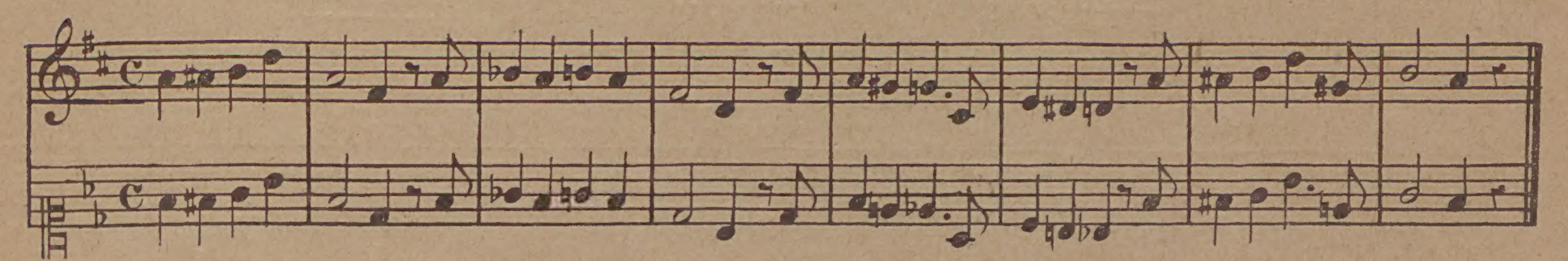
Ejemplo en que los sostenidos vienen á ser becuadros, y éstos bemoles, haciendo el transporte de una 3.ª mayor baja:
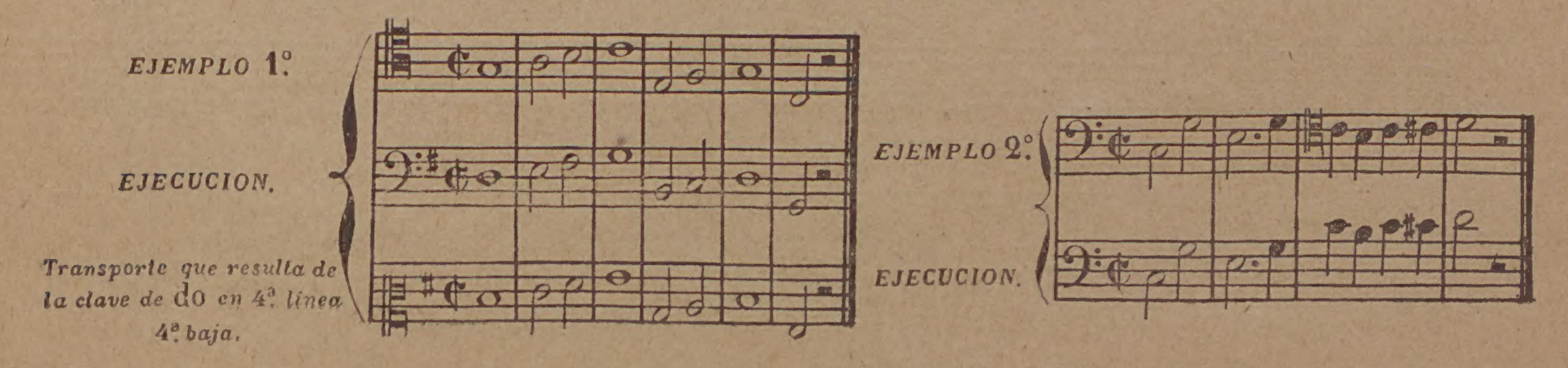


Ejemplo en que los becuadros vienen á ser sostenidos, y los bemoles becuadros, haciendo el transporte de un semitono bajo:



Ejemplo en que los sostenidos, bemoles y becuadros unas veces se corresponden con otros de igual naturaleza y otras no, haciendo el transporte una tercera mayor baja:

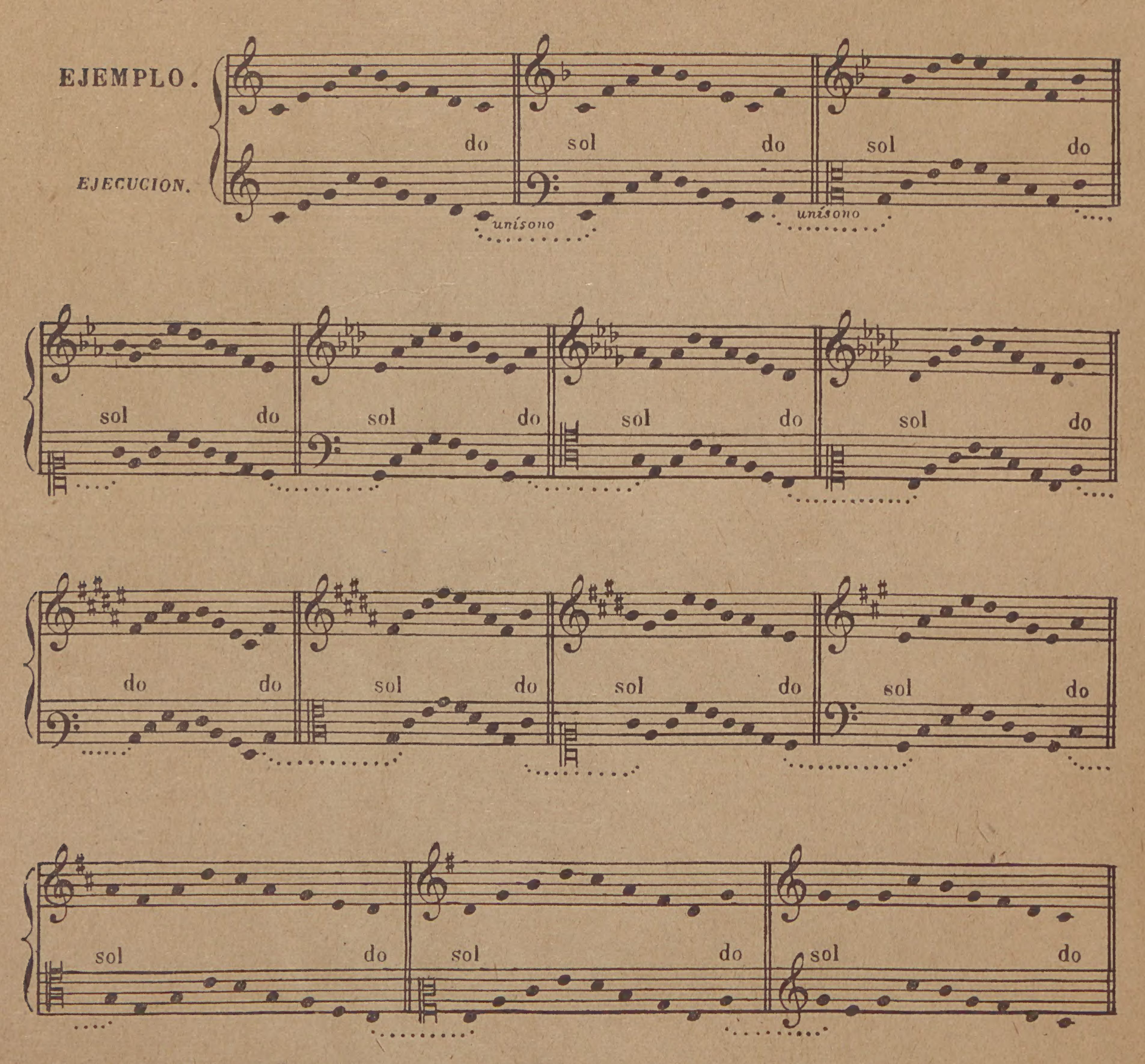


ADVERTENCIA.—*En la música religiosa de alguna antigüedad se hallan muchas obras en las cuales están las voces con claves que no son las que respectivamente les pertenecen; de modo que el tiple tiene clave de* Sol, *el contralto de* Do *en 2.ª línea, el tenor de* Do *en 3.ª, y el bajo de* Fa *en 3.ª ó* Do *en 4.ª; á estas claves se les da el nombre de* altas, *pero no lo son en la ejecución, porque se transporta una 4.ª menor más baja, á lo cual llaman cantar 4.ª* baja. *Debe tenerse presente que este transporte debe hacerse solamente cuando dichas claves altas están al principio de la pieza y no cuando se encuentran en el discurso de ella; porque en este caso conservan su diapasón. Véanse los dos ejemplos siguientes con la ejecución que les pertenece, y el transporte que resulta en el primero de ellos:*



DE LA FICCIÓN DE CLAVES

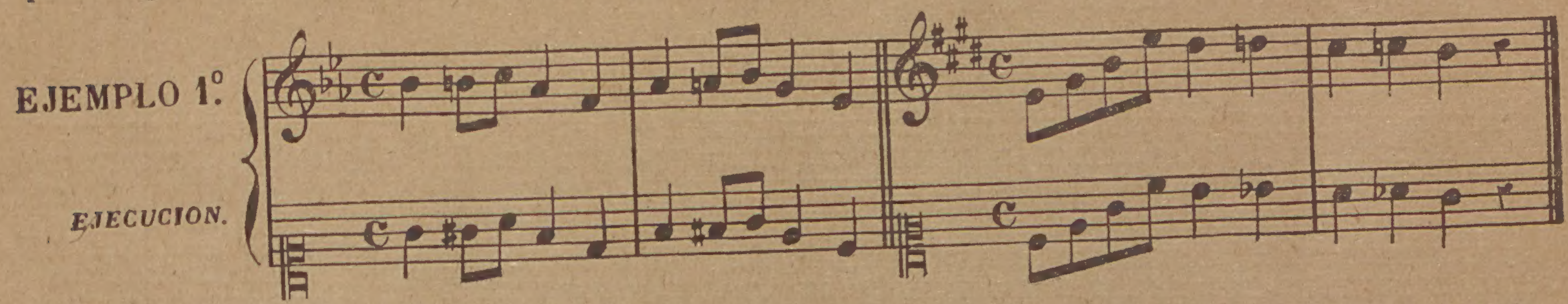
Como los 24 ó 26 tonos que se usan en música (1) no tienen más que dos modos, uno mayor y otro menor, con los mismos intervalos en sus escalas que el de *Do* mayor y su relativo *La* menor, excogitaron los antiguos un medio para facilitar en el solfeo la entonación de los tonos que llevan una ó más alteraciones propias: este medio es el sistema que llamamos *ficción de claves*, que consiste en transportar con dicha ficción al tono de *Do* mayor ó *La* menor todos los demás tonos, sin que por esto se altere en nada la entonación (2). Véase el ejemplo siguiente y su ejecución con la ficción de claves.



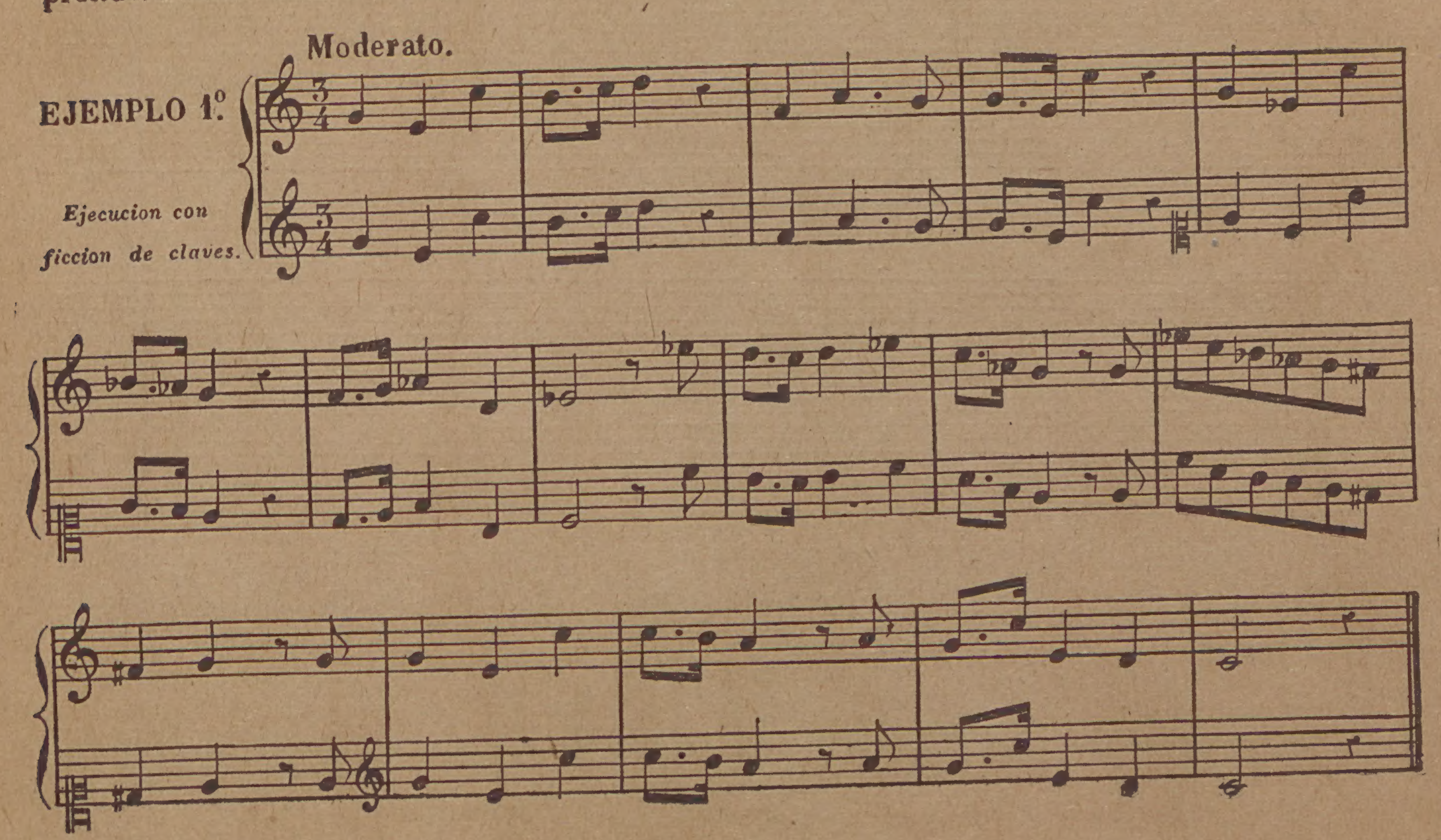
(1) Contando el de *Fa* ♯ mayor y su relativo *Re* ♯ menor como distintos de los de *Sol* ♭ mayor y *Mi* ♭ menor, son 26.

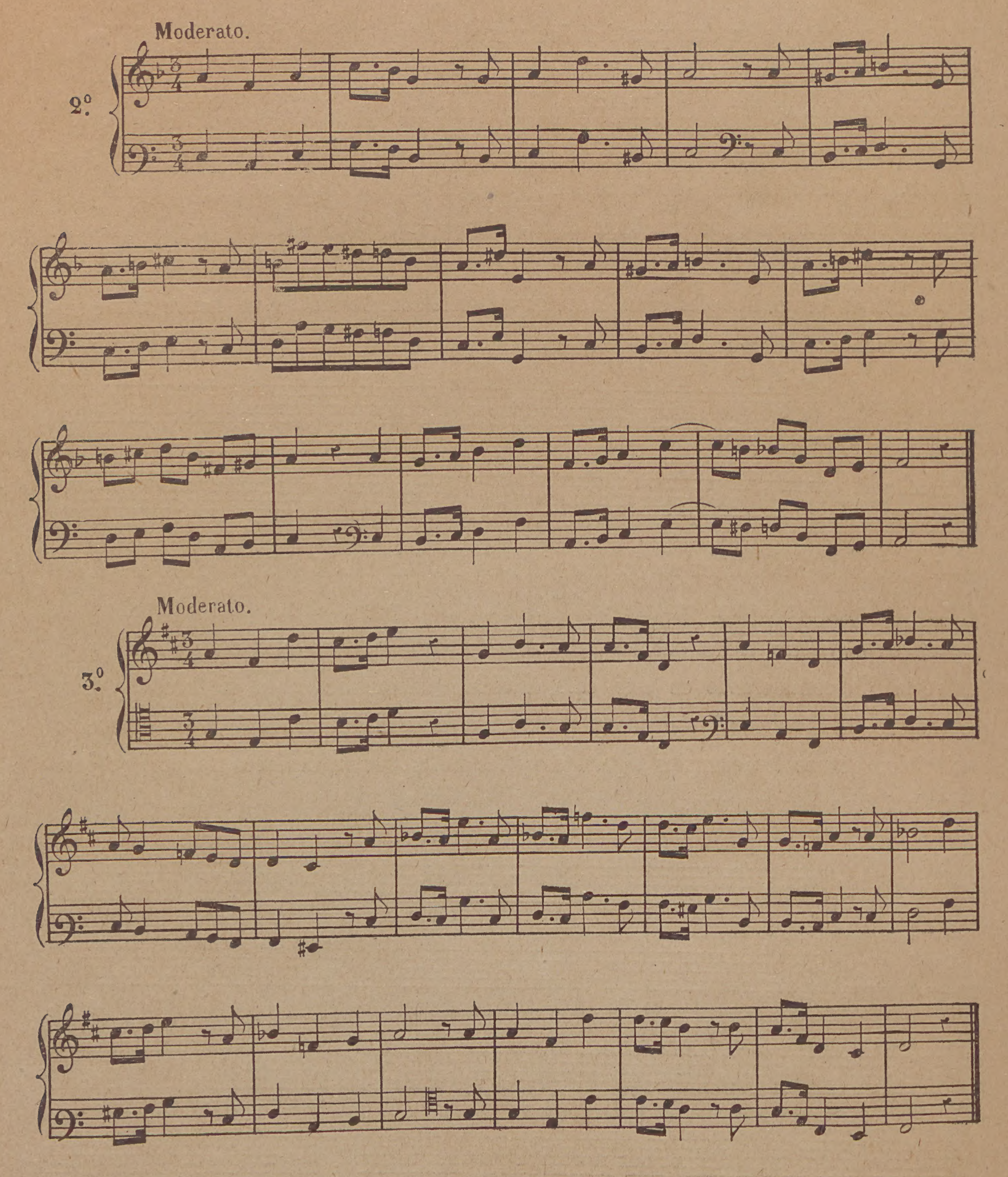
(2) Aunque no soy partidario del sistema de ficción de claves como base de enseñanza, he creído conveniente dar instrucciones acerca de él, porque contiene mucha utilidad en ciertos casos, como digo más adelante.

Las reglas que se dan para las ficciones de claves son las siguientes: 1.ª En los tonos que llevan bemoles en la clave, el último de ellos se cuenta *Fa*, y según la colocación de este signo en el pentagrama, se busca la clave fingida ó supuesta que le pertenece, del modo que está en el ejemplo anterior. 2.ª En los tonos que llevan sostenidos, el último de ellos se cuenta *Si*, y según su colocación en el pentagrama, se busca igualmente su correspondiente clave, como puede verse en el ejemplo anterior. 3.ª Los becuadros accidentales se ejecutan como sostenidos cuando destruyen bemoles, y se entonan como bemoles cuando destruyen sostenidos, como se ve en los dos ejemplos siguientes:



4.ª Cuando en el discurso de una pieza se ve que uno ó varios sostenidos ó bemoles accidentales siguen en una serie de compases, y se ve que estas alteraciones se hallan en el mismo orden que las propias, se fingirá la clave que corresponda según la regla 1.ª, considerando en este caso á dichas alteraciones como si fuesen propias, hasta que desaparezcan, volviéndose entonces á la clave primitiva ó á la supuesta al principio. Véanse los ejemplos siguientes y las notas que siguen, con lo cual se comprenderá bien esta materia.





NOTAS.—1.ª *En el ejemplo primero se ve que desde el compás 5.º siguen por espacio de 8 compases los bemoles en* Si, Mi *y* La, *y como éste es el orden de ellos, se finge clave diciendo* Fa *en el último que está en* La: *cuando digo en el último, no se entiende que es en el orden que aparecen, sino respecto al orden de los bemoles propios, que es el que se debe examinar, para contar como* Fa *el último de ellos; es decir, que sin embargo de ser alteraciones accidentales, tienen que guardar el orden de las alteraciones propias, para fingir clave.*

2.ª *En el ejemplo segundo se ve que desde el 5.º compás, por espacio de 8 compases, desaparece el bemol en* Si, *y si-*

guen los sostenidos en Fa, Do, Sol, *y como éste es el orden de ellos, se finge clave, contando* Si *el último sostenido, el orden de ellos es el* Sól.

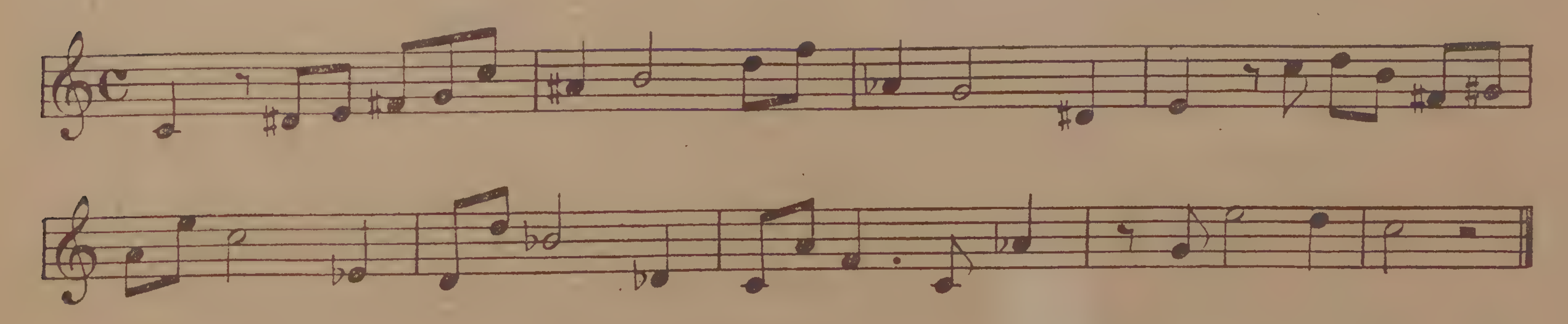
3.ª *En el ejemplo tercero se ve que desde el 5.º compás, por espacio de 12 compases, sigue un bemol en* Si *y un becuadro en* La; *mas parece que no debía fingirse clave, porque no aparece becuadro en el* Do, *y debe tenerse presente que, para hacer la ficción con bemoles, es necesario destruir al mismo tiempo los sostenidos, así como para hacerla con sostenidos es necesario destruir los bemoles, si los hubiese; pero, sin embargo, ésta es propiedad del modo menor, y se finge clave con la condición de hacer sostenido el* Sol *que resulta de la ficción, á no ser que tenga becuadro, en cuyo caso se hará natural.*

Omito algunas otras aplicaciones minuciosas por parecerme suficientes las ya hechas, y no ser demasiado difuso. Voy, sin embargo, á dar brevemente mi parecer acerca de la mayor ó menor utilidad del uso de este sistema.

En el arte de la música, así como en otros muchos ramos del saber humano, se encuentran por una parte decididos partidarios de antiguos sistemas, y por otra ciegos entusiastas de todo lo que es nuevo. Los que han estudiado el solfeo con ficciones de claves, y han llegado á ser buenos músicos y tal vez hábiles Maestros, creen generalmente que sólo bajo este sistema se puede llegar á ser buen solfista. Los modernos, por el contrario, que saben que este sistema no se sigue en el extranjero, y que los nuevos métodos enseñan sin ficciones, hablan de esta materia, no sólo con desdén, sino también con desprecio. Mi opinión dista mucho de estas dos extremas; porque desechándolo como base de enseñanza, lo creo útil y conveniente en varios casos. 1.º Á los niños de coro de las Catedrales, que á la edad de trece ó catorce años mudan la voz, conviene instruirlos en el solfeo en el menor tiempo posible, para que sirvan en el canto tres ó cuatro años por lo menos; para esto, después de enseñarles los rudimentos del solfeo, la emisión de la voz y el conocimiento de las claves, conviene instruirlos en el sistema de ficciones, pues aunque por algún tiempo necesiten que el Maestro se las indique, llegan de este modo á cantar las partes no muy difíciles de tiple, para lo cual necesitarían mucho tiempo solfeando sin ficciones. 2.º Cuando un discípulo halla gran dificultad en la entonación de tonos que llevan alteraciones propias, es muy conveniente ayudarse por medio de las ficciones de claves, para después vencerlar sin ellas. 3.º Aun á los que aprendan por este mi Método, *ó por algún otro moderno, es muy útil la ficción de claves, porque, entre otras cosas provechosas, consiguen la de familiarizarse con todas ellas.*

Sin embargo de estas utilidades que acabo de enumerar, tiene este sistema dos grandes defectos para poderse adoptar como base de enseñanza: el primero es su complicación, y la dificultad que lleva consigo la aplicación de las reglas respecto de muchos casos que se presentan; el segundo es que, siendo el objeto de este sistema facilitar las entonaciones difíciles, llegan infinitos casos en los cuales, no sólo no se puede fingir clave, sino que encuentra el solfista doble dificultad, si no está acostumbrado á vencerlas sin hacer uso de ficciones.

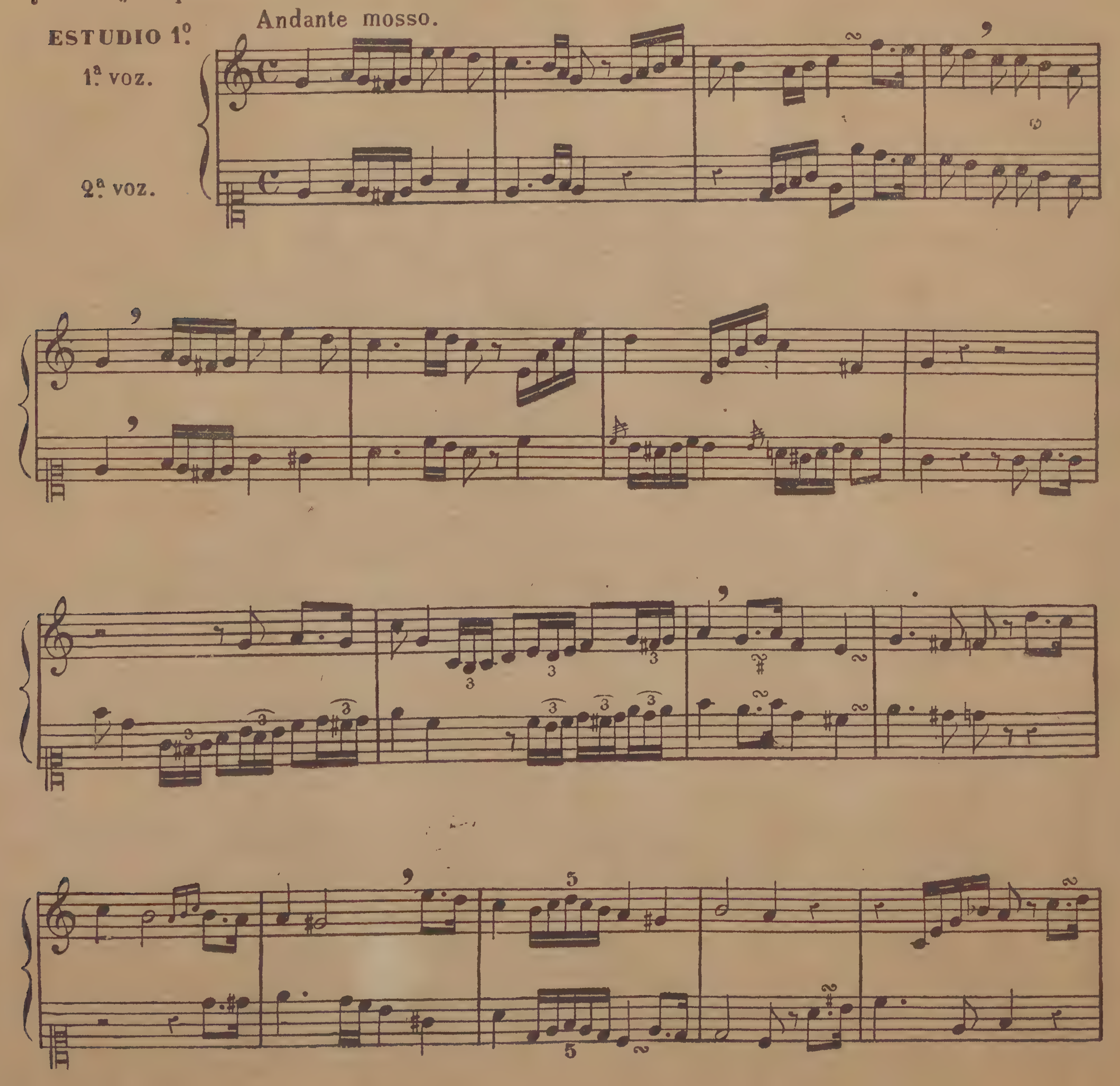
Véase el ejemplo siguiente, contra cuya dificultad nada puede este sistema sino aumentarla:

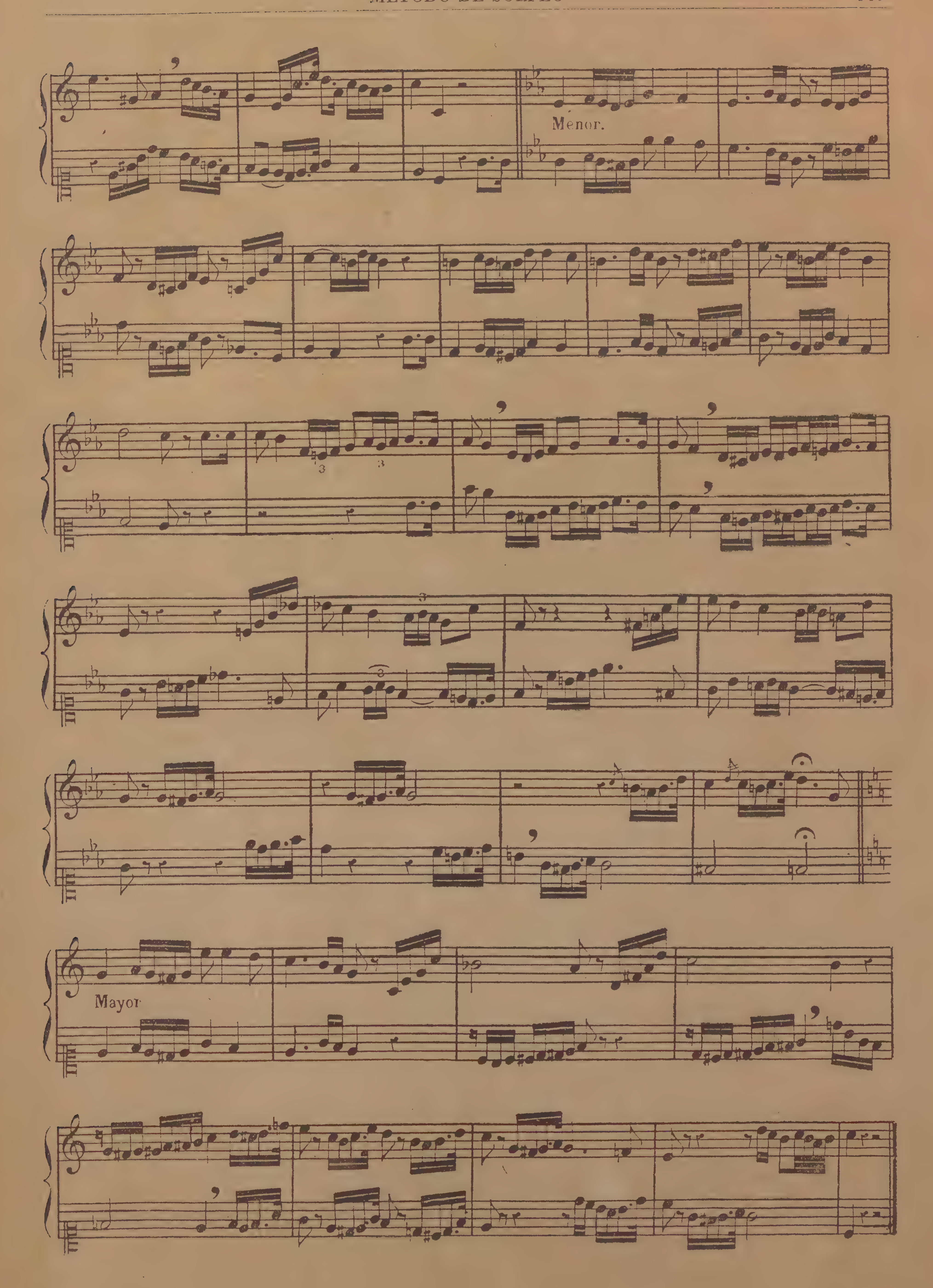


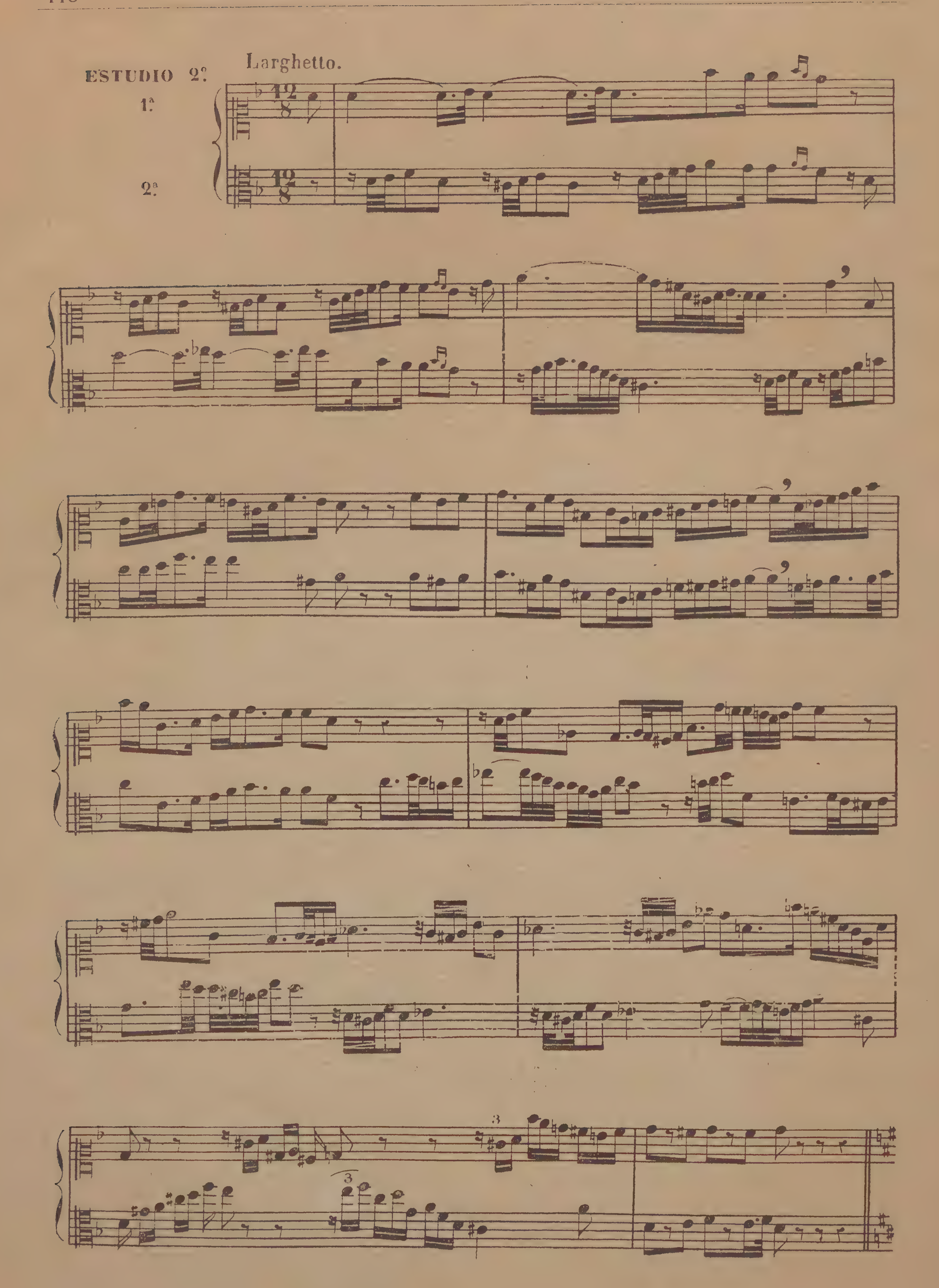
Advertencia.—*Aconsejo al solfista que los solfeos que siguen los ejecute alternativamente sin ficciones y con ellas, salvo el parecer del Maestro, que verá lo más conveniente al discípulo según sus circunstancias.*

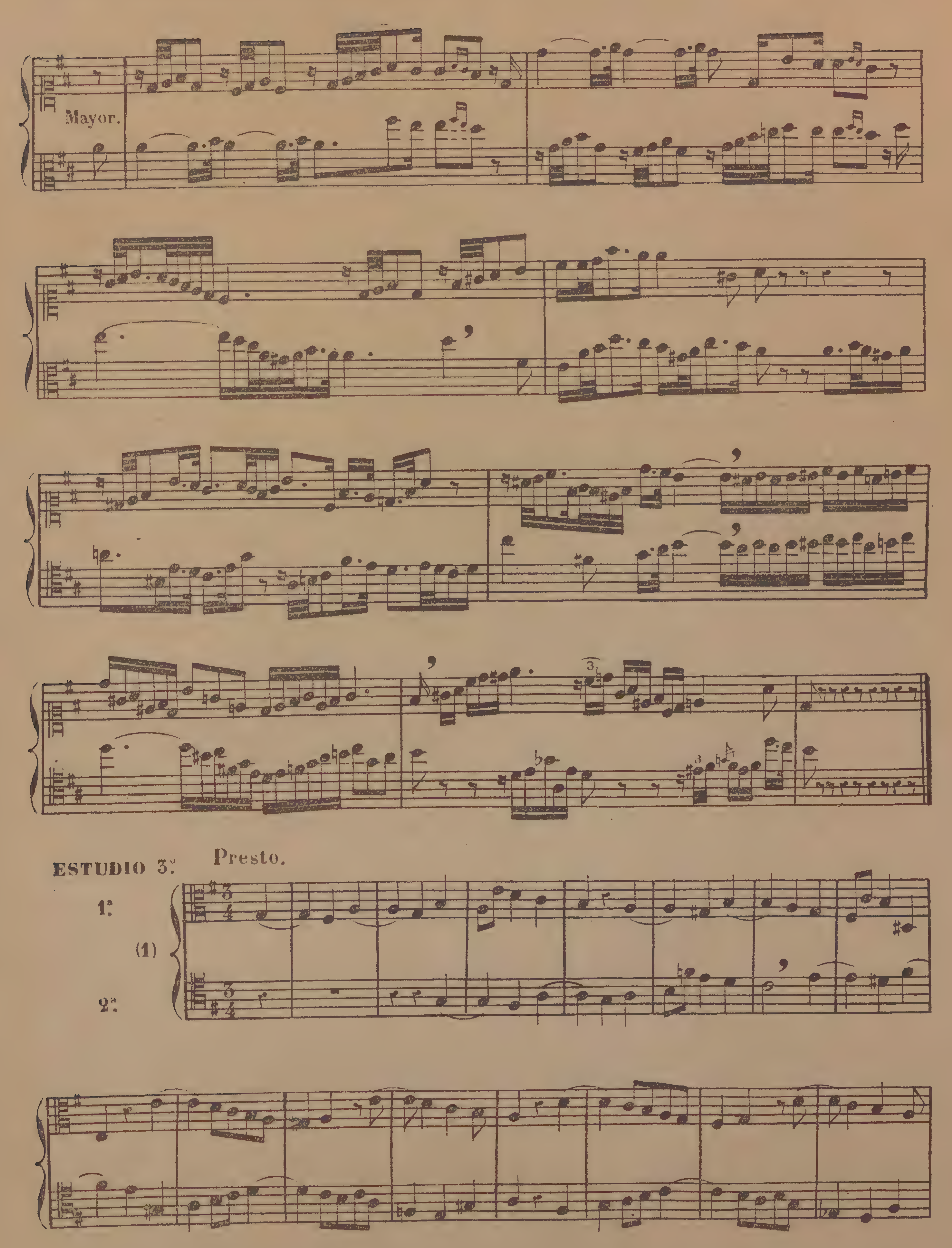
ESTUDIOS DE SOLFEO Á DOS VOCES

El objeto de los siguientes estudios es: 1.°, acostumbrar al discípulo al canto simultáneo; 2.°, hacerle practicar la relación de las claves entre sí; 3.°, ejercitarlo en los dos modos mayor y menor correspondientes á un mismo tono, como *Do* mayor y *Do* menor, etc.; en fin, completar la instrucción del solfista tanto en las dificultades de *medida* como en las de *entonación*. Para lo primero, el Maestro debe ejecutar la parte segunda con la voz ó con el Piano ú otro instrumento, si no hay otro discípulo que la cante. Para lo segundo, el discípulo debe ejecutar alternativamente las dos voces escritas en distintas claves, y para todo lo demás se tendrán presentes todos los preceptos y consejos que se han dado en este MÉTODO.

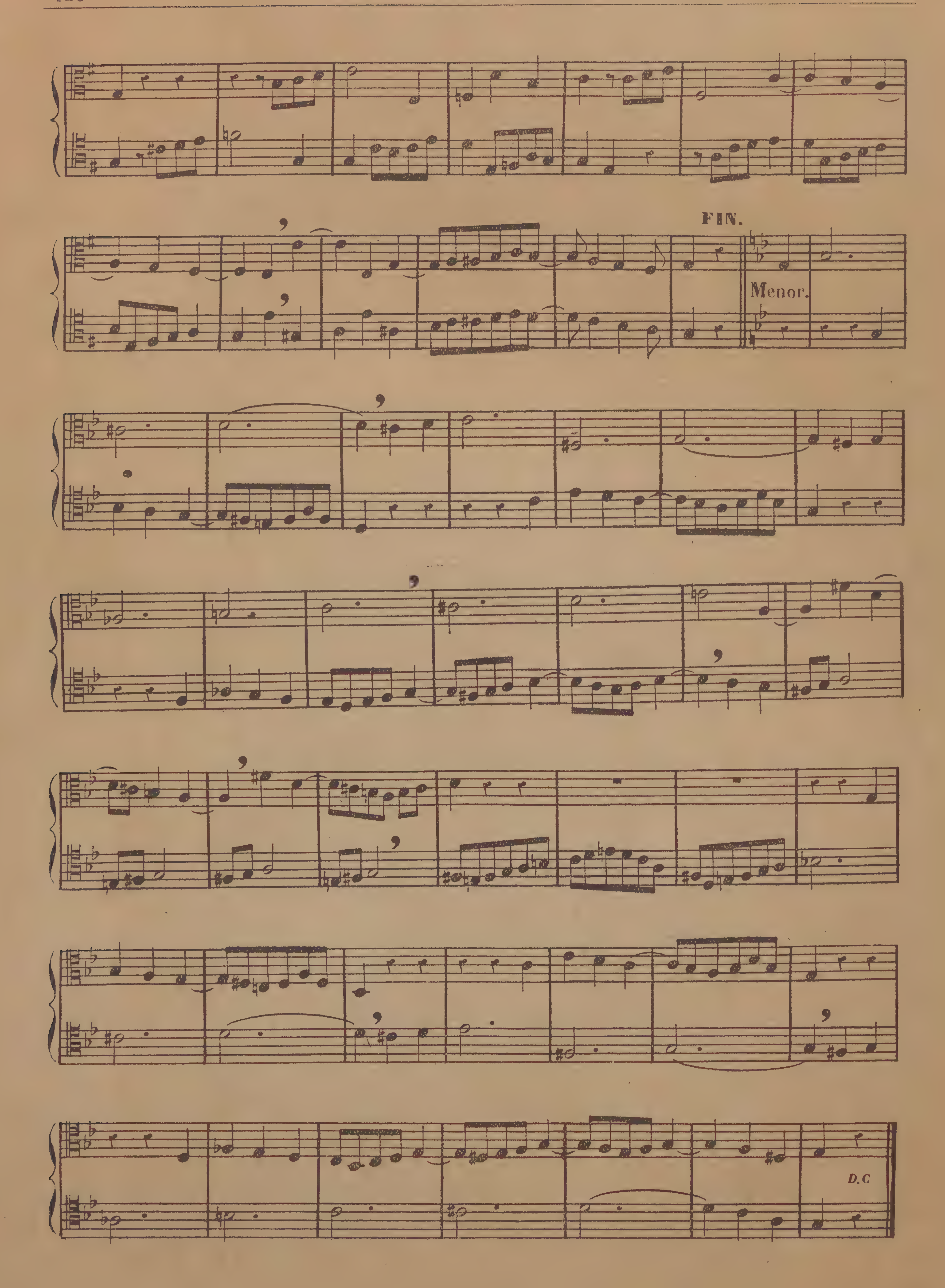


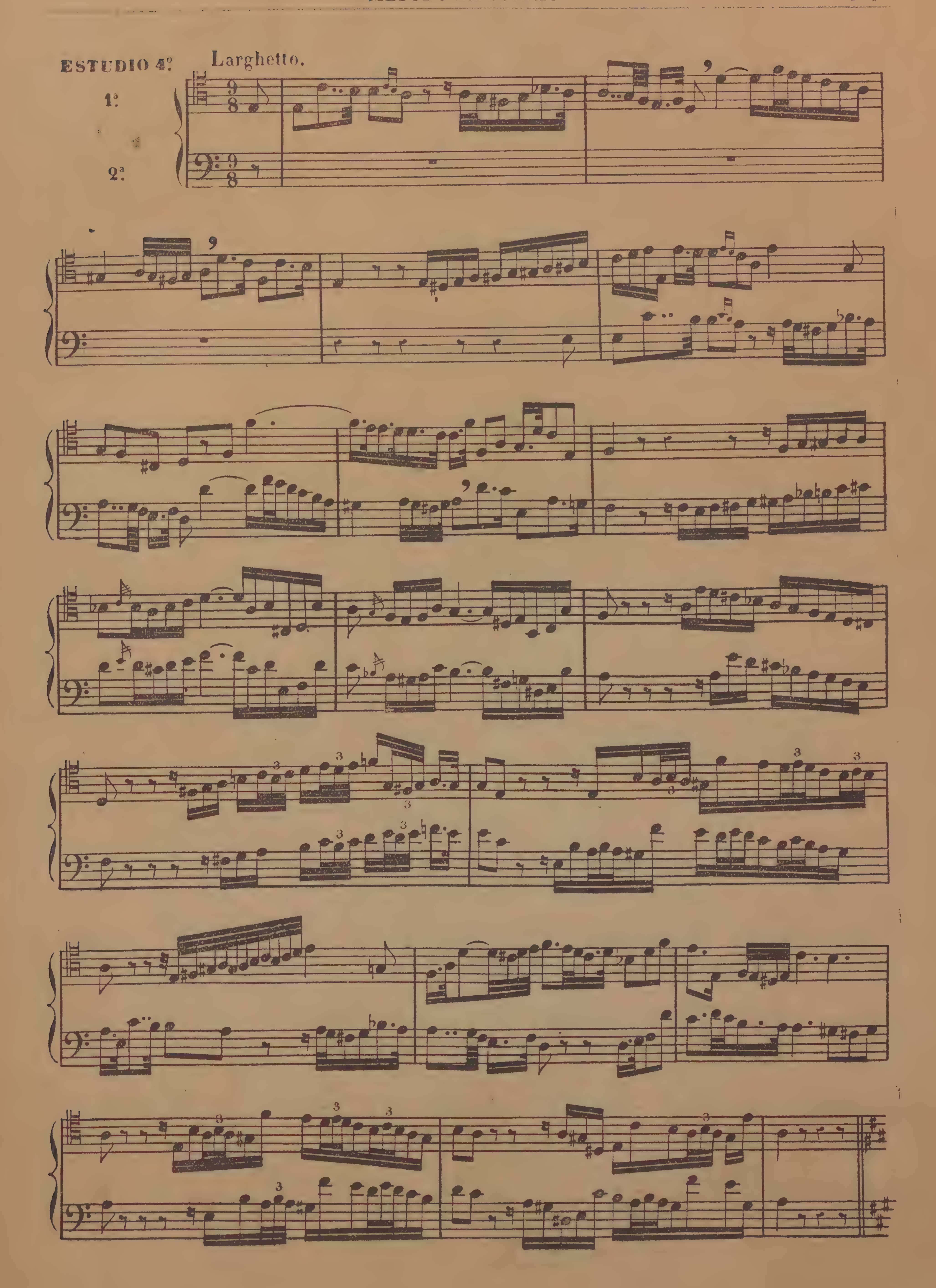

Menor.
3
3
3
3
Mayor

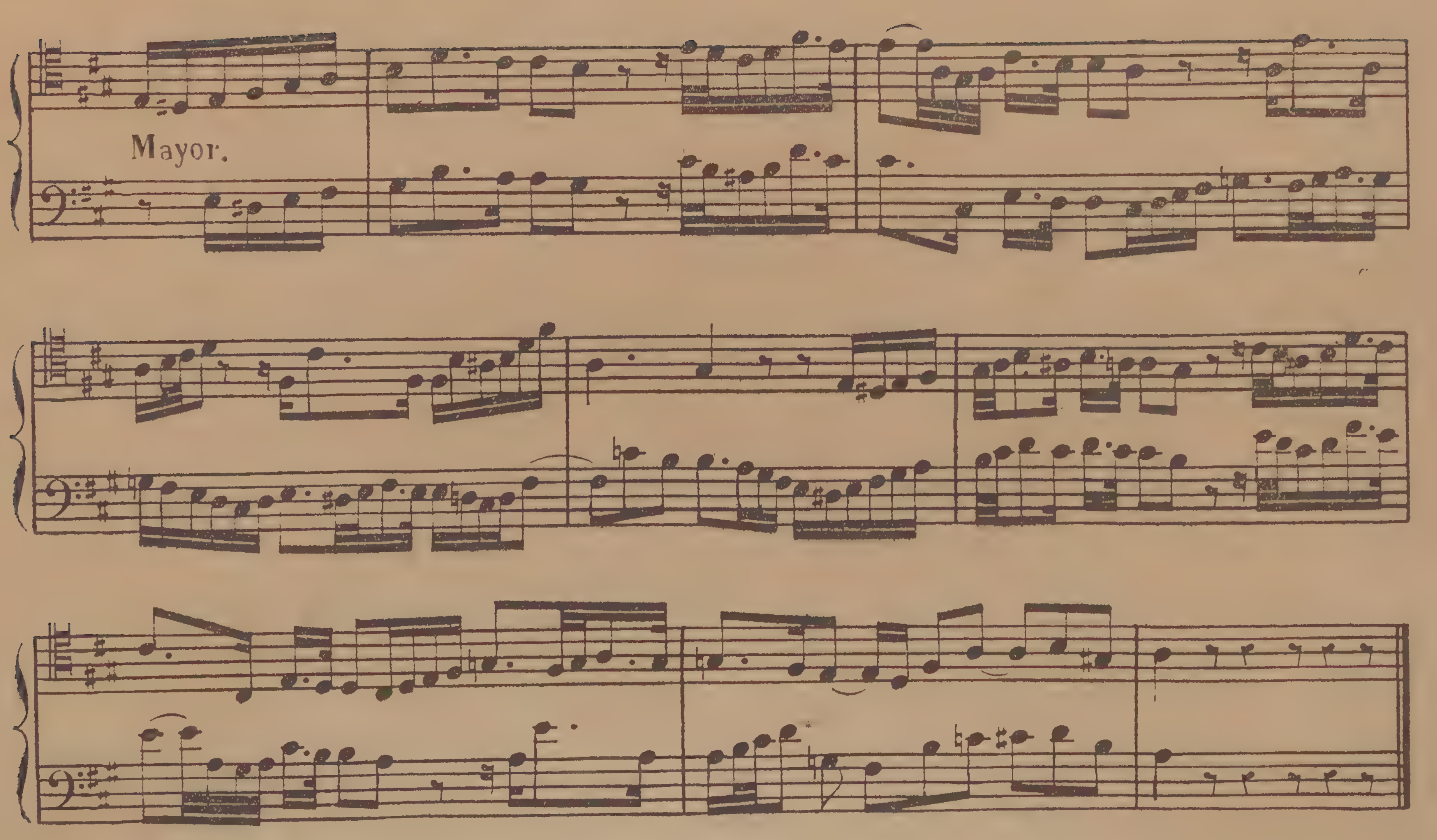

ESTUDIO 2.º
Larghetto.
1.ª
2.ª



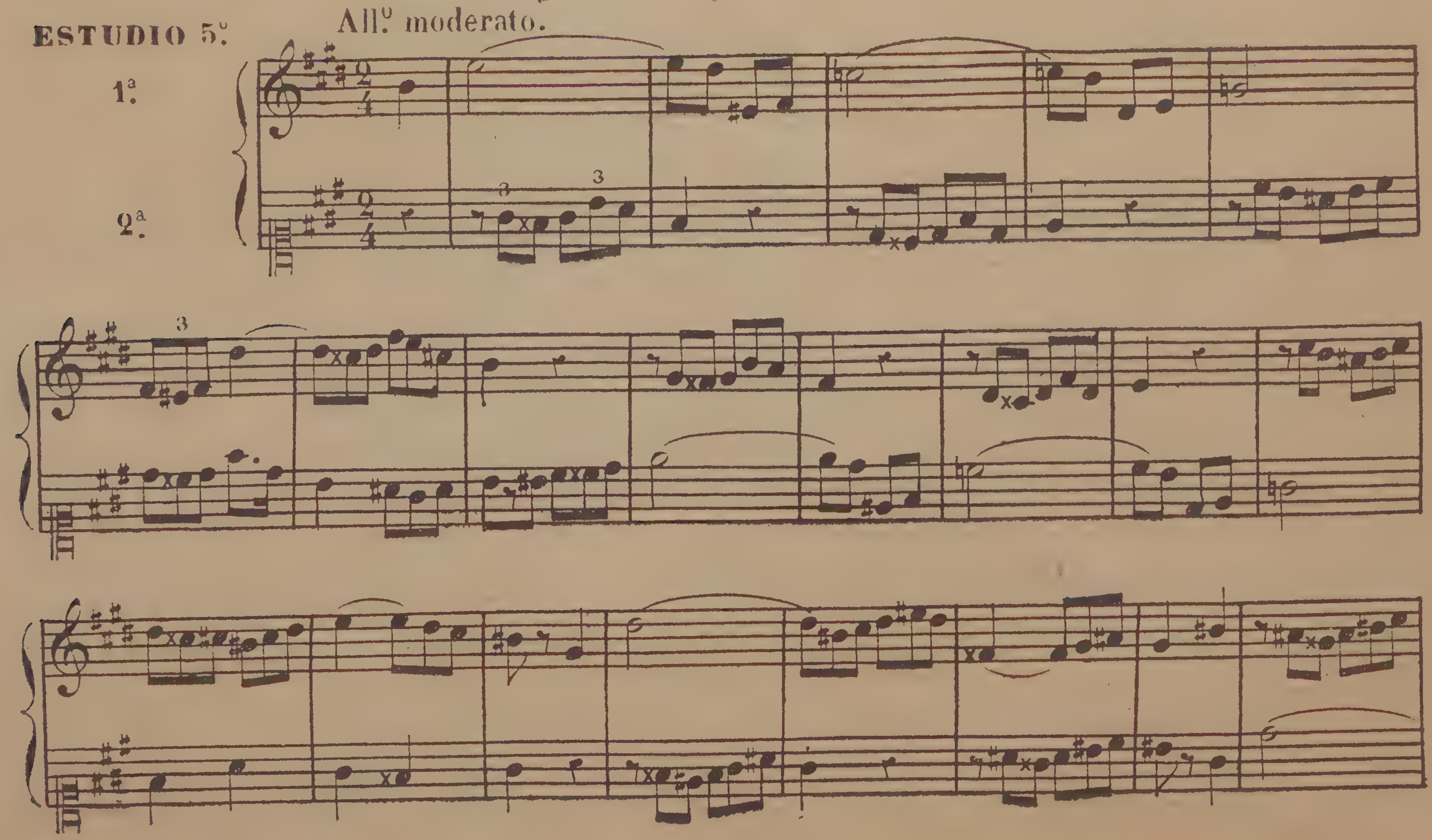
(1) En la lección anterior se ha escrito la parte de la clave de *Do* en 3.ª una 8.ª alta por ponerla en la relación inmediata con la de *Sol*, y en ésta se ha escrito 8.ª baja por relacionarla con la de *Do* en 4.ª

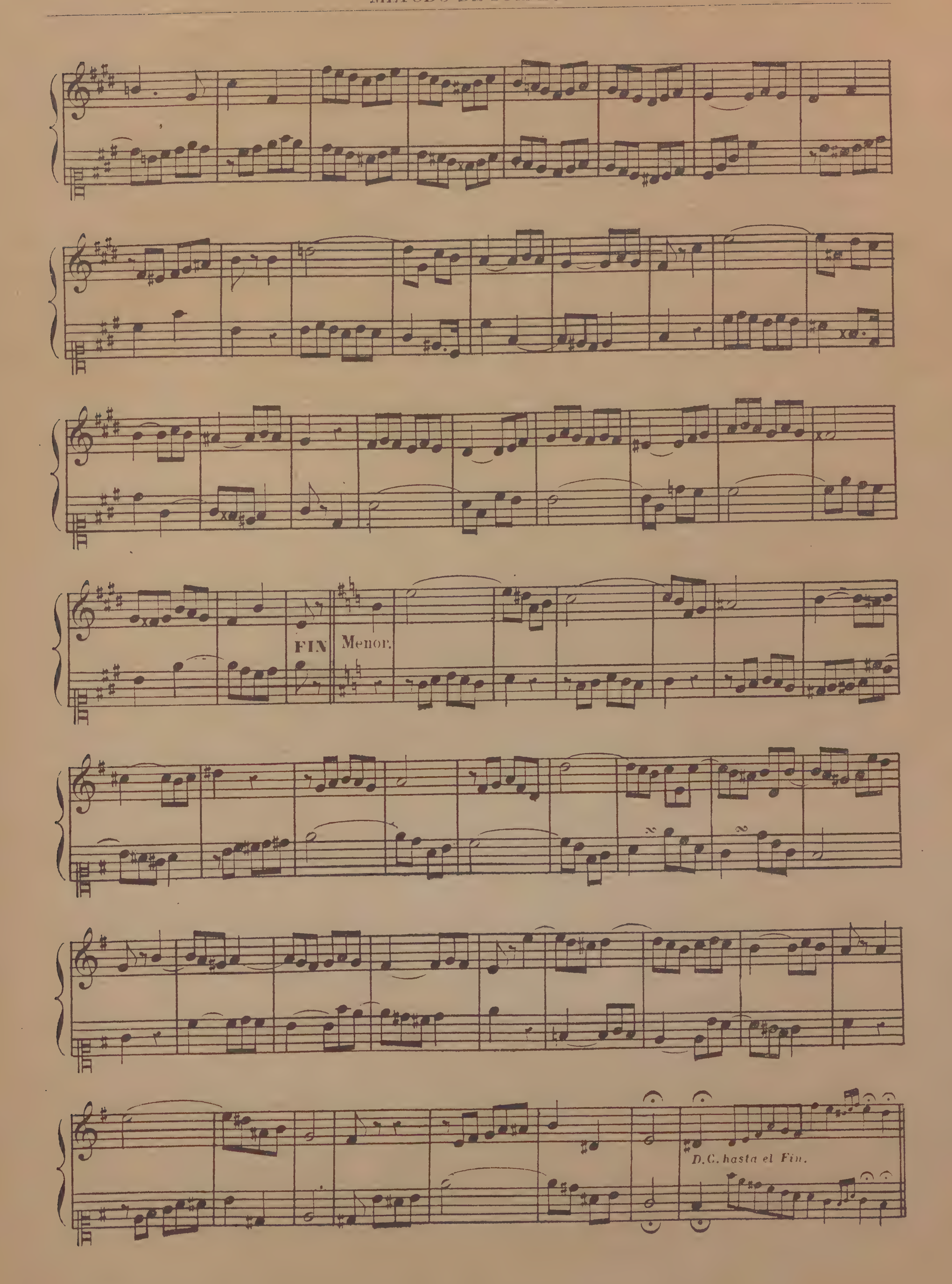

FIN.
Menor.
D.C

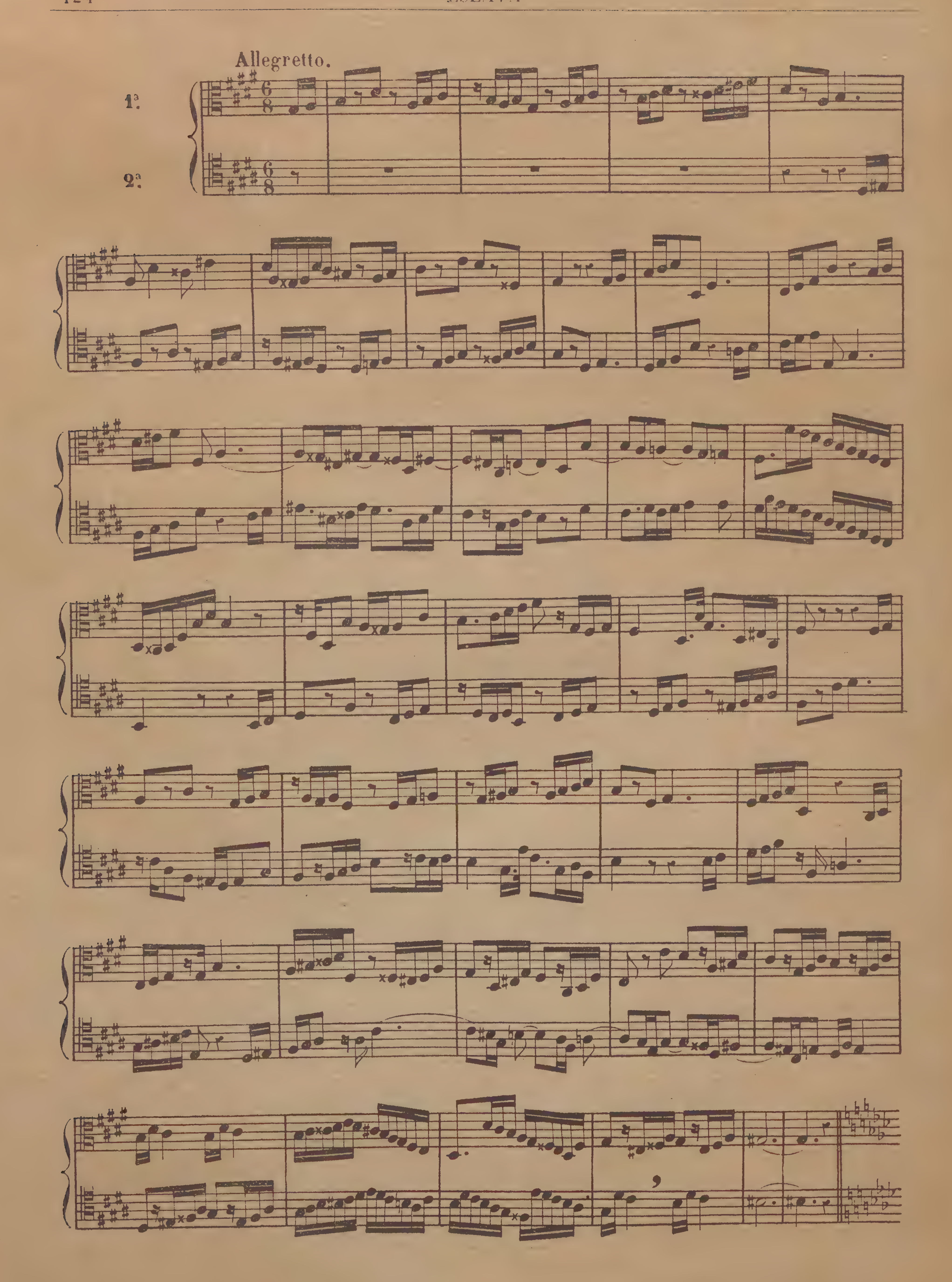

ESTUDIO 4º
Larghetto.
1ª
2ª



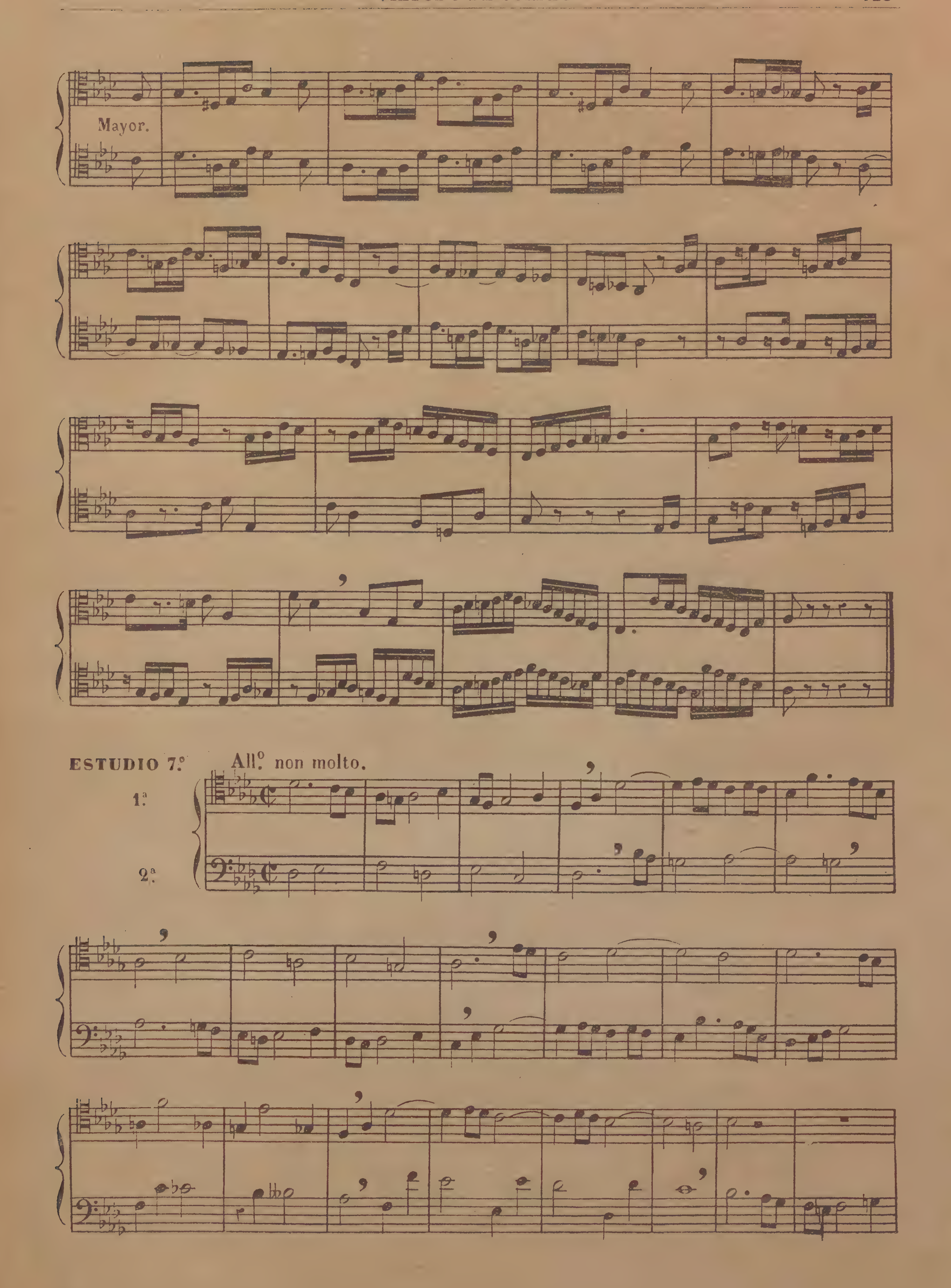
En el último compás del siguiente estudio se halla un punto de reposo (vulgarmente *Calderón),* al cual sigue una porción de notas pequeñas, que deben ejecutarse libremente, sin atenerse al preciso valor que ellas denotan, á lo cual se da el nombre de *fermata,* y que algunos llaman también *cadencia.* Hay autores que escriben algunas *fermatas* con notas ordinarias, poniendo encima ó debajo de ellas las palabras *à piacer.* que quieren decir á voluntad ó gusto del ejecutante.

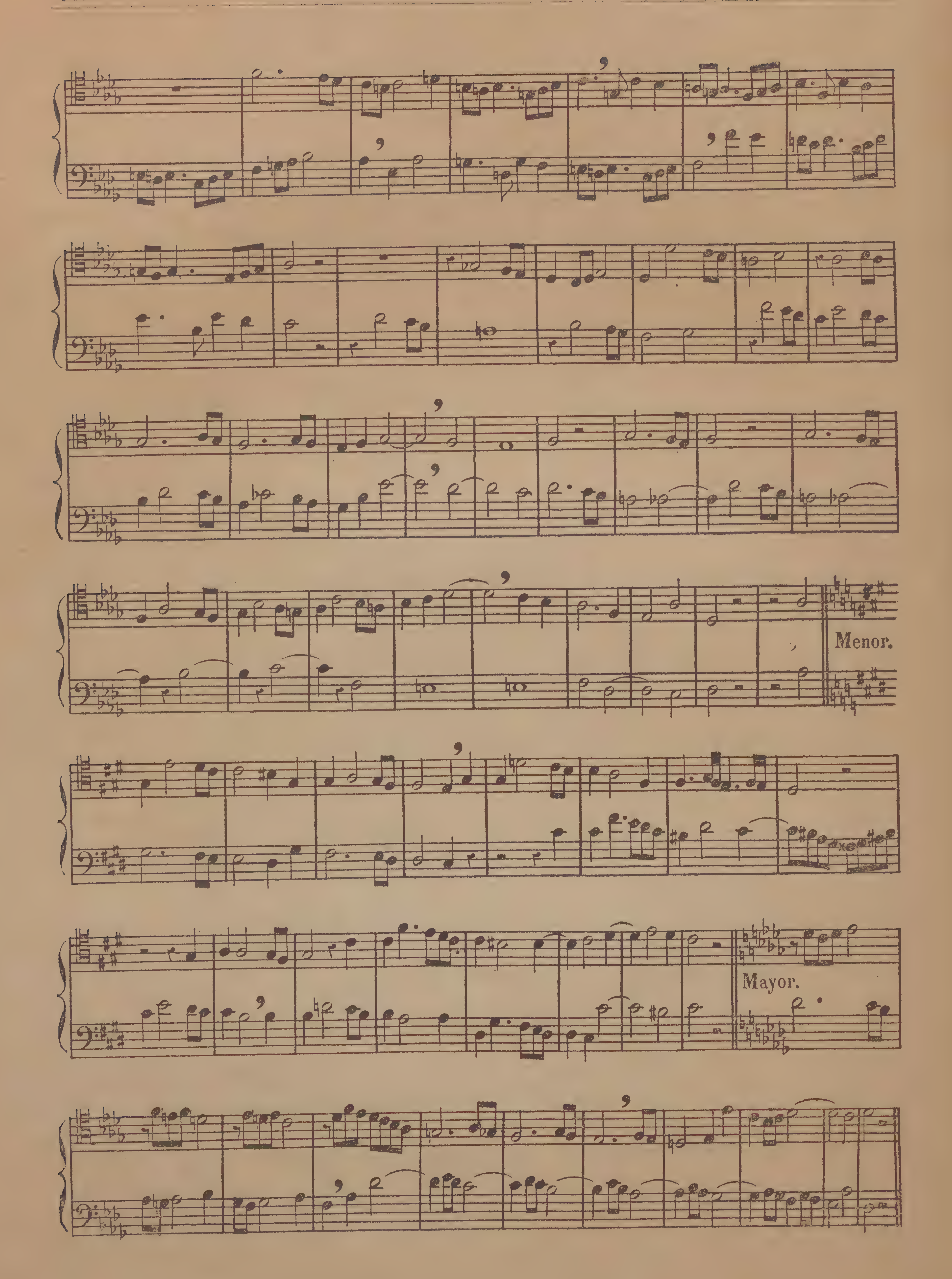


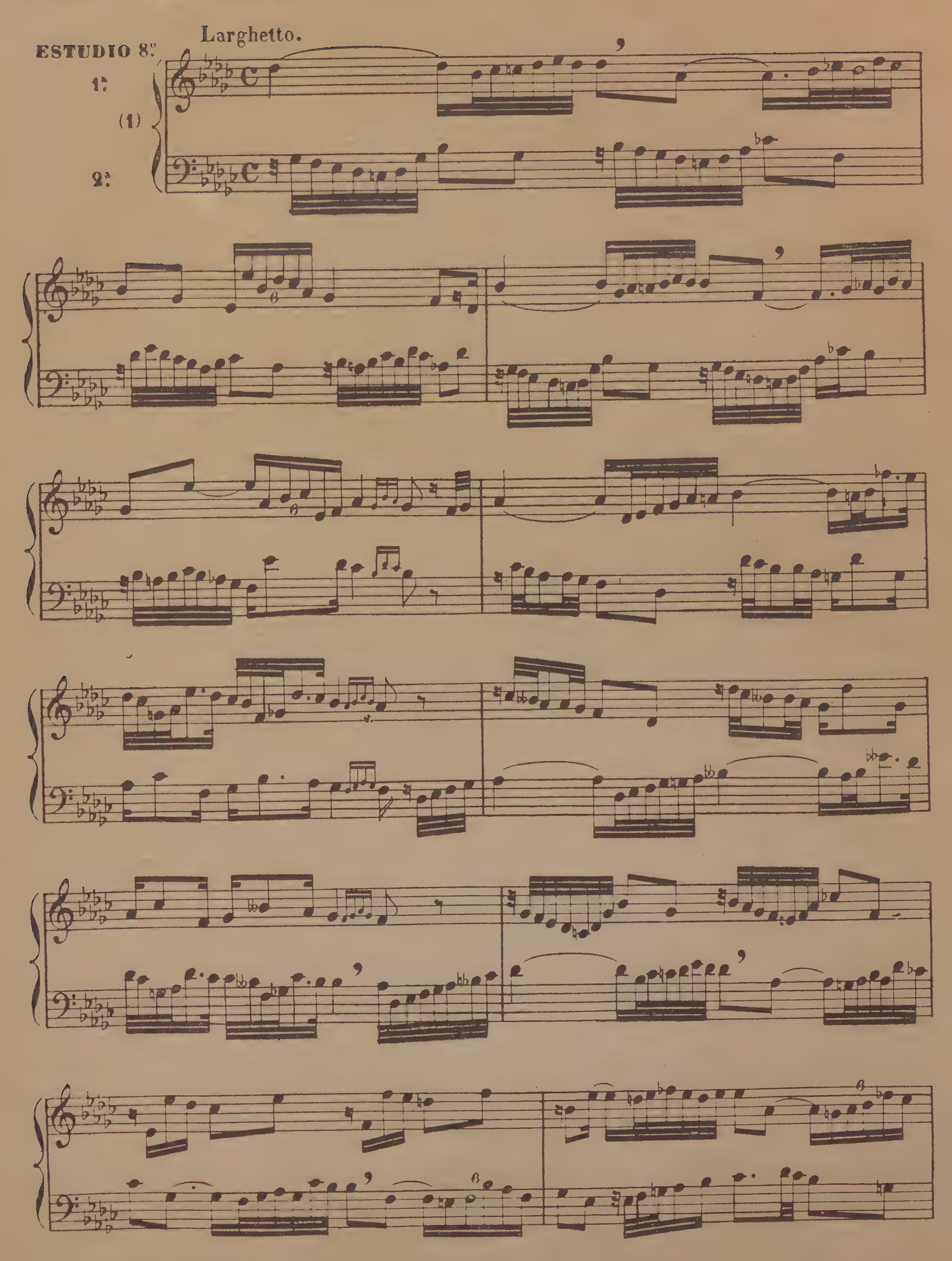

FIN
Menor.
D.C. hasta el Fin.



Allegretto.
1ª
2ª


Mayor.
ESTUDIO 7.º
All.º non molto.
1.ª
2.ª


Menor.
Mayor.

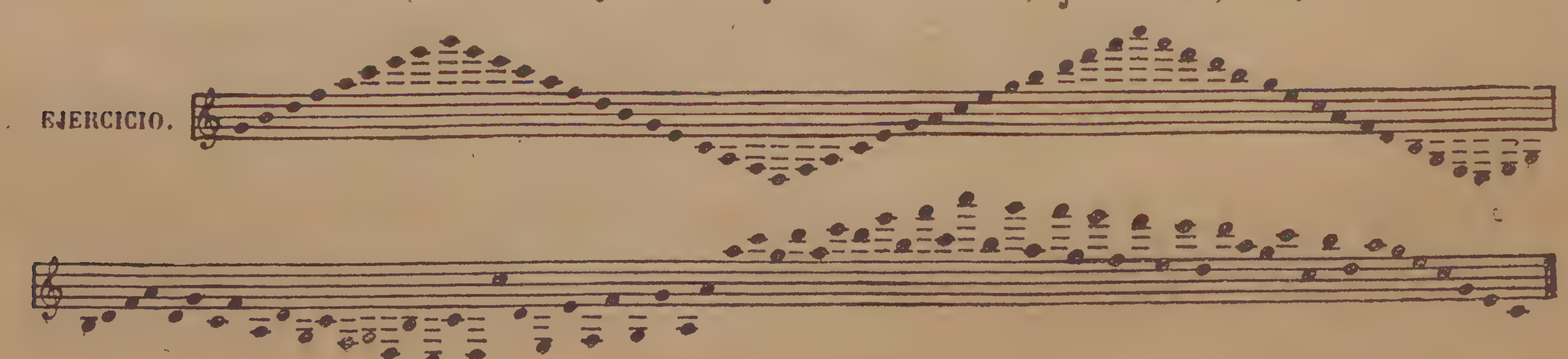


(1) Para cantar alternativamente la primera y segunda voz en este estudio debe tenerse presente que aunque el *Sol* de la segunda línea de la clave de *Sol* es una 8.ª más alto que el *Sol* del cuarto espacio de la clave de *Fa*, serán ambos unísonos en la ejecución.

Menor.
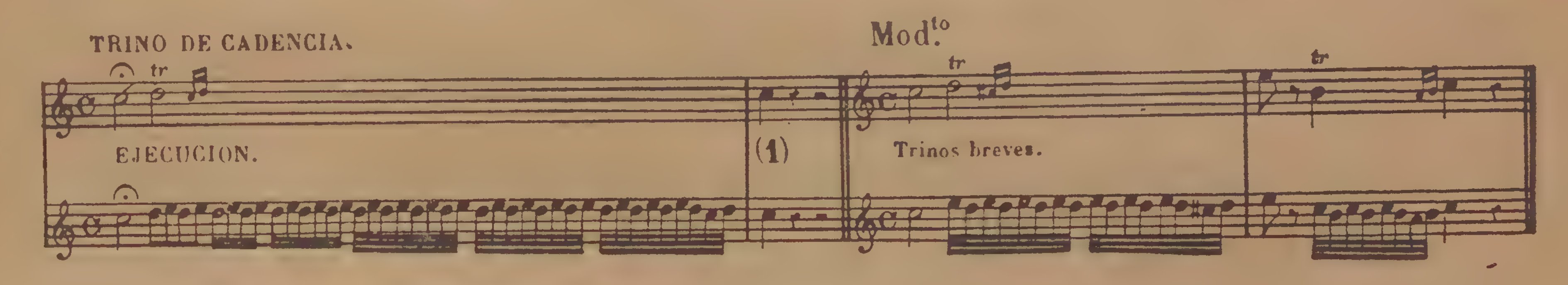
LÍNEAS ADICIONALES

Como las lecciones que contiene este Método están encerradas en los estrechos límites de una oncena, el solfista, al dedicarse á un instrumento cualquiera, deberá hallar al principio alguna dificultad en la lectura de los signos colocados en líneas adicionales, por lo cual debe practicar el siguiente ejercicio, que, aunque escrito en clave de *Sol*, sirve para todas ellas, suponiendo ya clave de *Fa*, ya de *Do*, etc.
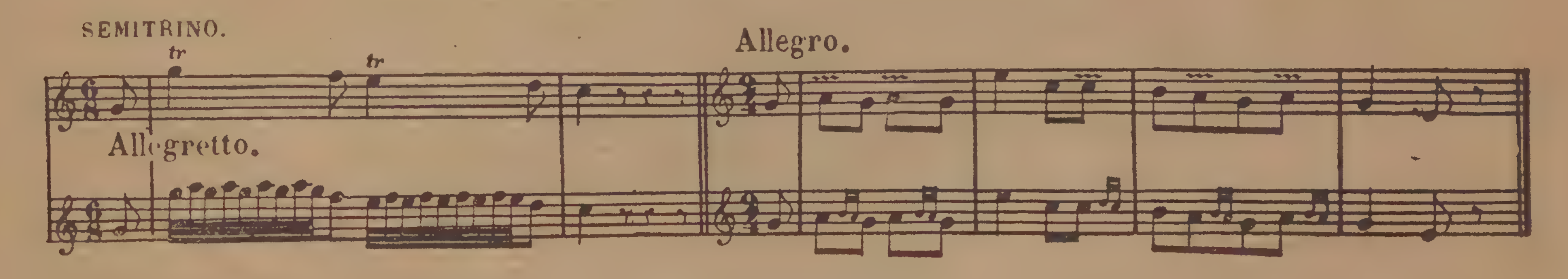


TRINO Y SEMITRINO

Estas dos clases de adornos no se han practicado en este MÉTODO, por no ser propios del *solfeo;* ahora conviene dar conocimiento de ellos. El trino consiste en batir alternativamente la nota sobre que está colocado con la nota inmediata superior: el intervalo de estas dos notas es siempre 2.ª mayor ó menor; se denota con *tr*, como abreviación de la palabra trino. Hay dos especies de trinos: uno *largo* ó de *cadencia*, y otro *breve*. Véase el ejemplo siguiente y su ejecución:



El semitrino, que los franceses llaman mordente, no es otra cosa que un trino breve sin conclusión; algunas veces no es más que un mordente de dos notas: en el primer caso se escribe con *tr*, pero sin las dos notitas de conclusión, y en el segundo con esta señal ~~~~. Véanse los ejemplos siguientes y su ejecución:



VOCALIZACIÓN

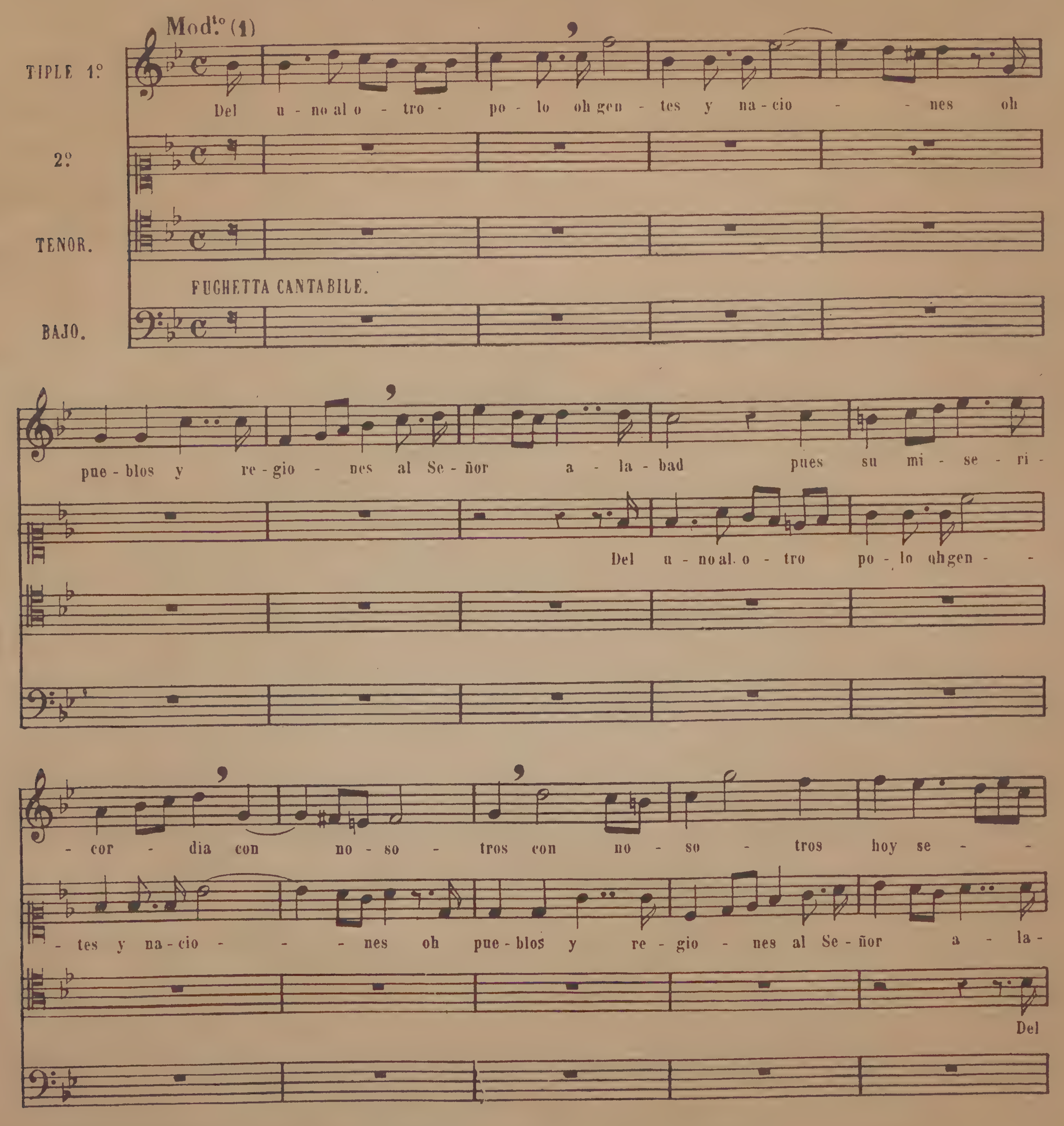
Vocalizar se llama el cantar una lección ó pieza con una de las tres vocales *a*, *e*, *o* (generalmente sólo se usa la primera). No se trata aquí de la vocalización en la extensión de la significación que tiene en un método de canto, sino como estudio intermedio entre solfear y cantar uniendo las palabras á la música. El solfista debe ejercitarse en vocalizar algunas lecciones, que pueden ser de las mismas que ha solfeado, antes de pasar á cantar con letra, para allanar de este modo la dificultad que sin duda hallaría sin este procedimiento.

CANTO CON PALABRAS

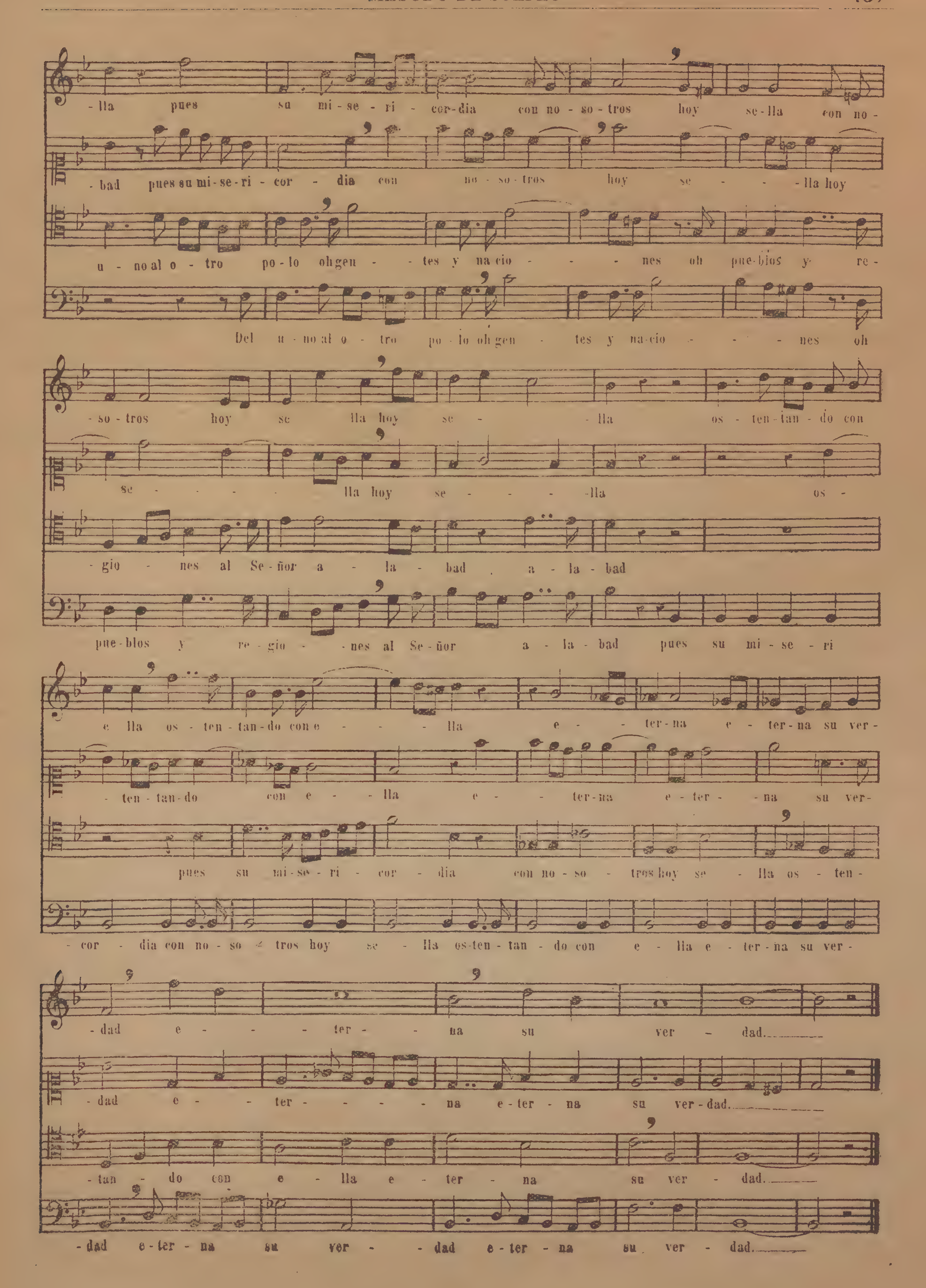
Al dedicarse el solfista á cantar con palabras debe tener presente que es un defecto gravísimo el no pronunciar distintamente todas las letras, tanto vocales como consonantes, y que es un vicio de que adolecen la mayor parte de los cantantes. Así como un orador debe pronunciar con mayor claridad en un sermón que en una conversación familiar, del mismo

(1) La duración de este trino es á voluntad del ejecutante, pero debe ser bien larga.

modo el cantante debe exagerar la claridad de la pronunciación aun más que el orador. Me he atrevido á usar del verbo *exagerar*, porque no he oído jamás á cantante alguno pecar por exageración respecto á la pronunciación, mientras que continuamente oimos á la generalidad de ellos sin poder distinguir si pronuncian en español, en italiano ó en árabe. Cualesquiera piezas fáciles de canto pueden servir de ejercicio para aprender á cantar con letra, teniendo cuidado de solfearlas antes. Encargo al Maestro extremada severidad acerca de lá claridad de la pronunciación. El siguiente trozo á cuatro voces servirá también para el mismo objeto, en el cual el discípulo podrá cantar alternativamente todas ellas.
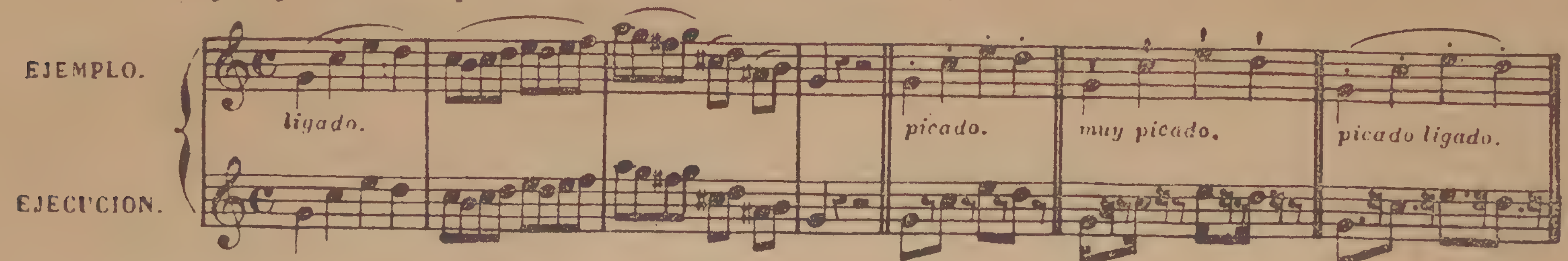


(1) Las palabras son traducción en verso del salmo 116 de David, por el Sr. Carvajal.


-lla pues su mi-se-ri-cor-dia con no-so-tros hoy se-lla con no-
-bad pues su mi-se-ri-cor-dia con no-so-tros hoy se-lla hoy
u-no al o-tro po-lo oh gen-tes y na cio-nes oh pue-blos y re-
Del u-no al o-tro po-lo oh gen-tes y na-cio-nes oh
-so-tros hoy se-lla hoy se-lla os-ten-tan-do con
se-lla hoy se-lla os-
-gio-nes al Se-ñor a-la-bad a-la-bad
pue-blos y re-gio-nes al Se-ñor a-la-bad pues su mi-se-ri
e-lla os-ten-tan-do con e-lla e-ter-na e-ter-na su ver-
-ten-tan-do con e-lla e-ter-na e-ter-na su ver-
pues su mi-se-ri-cor-dia con no-so-tros hoy se-lla os-ten-
-cor-dia con no-so-tros hoy se-lla os-ten-tan-do con e-lla e-ter-na su ver-
-dad e-ter-na su ver-dad.
-dad e-ter-na e-ter-na su ver-dad.
-tan-do con e-lla e-ter-na su ver-dad.
-dad e-ter-na su ver-dad e-ter-na su ver-dad.

ARTICULACIONES

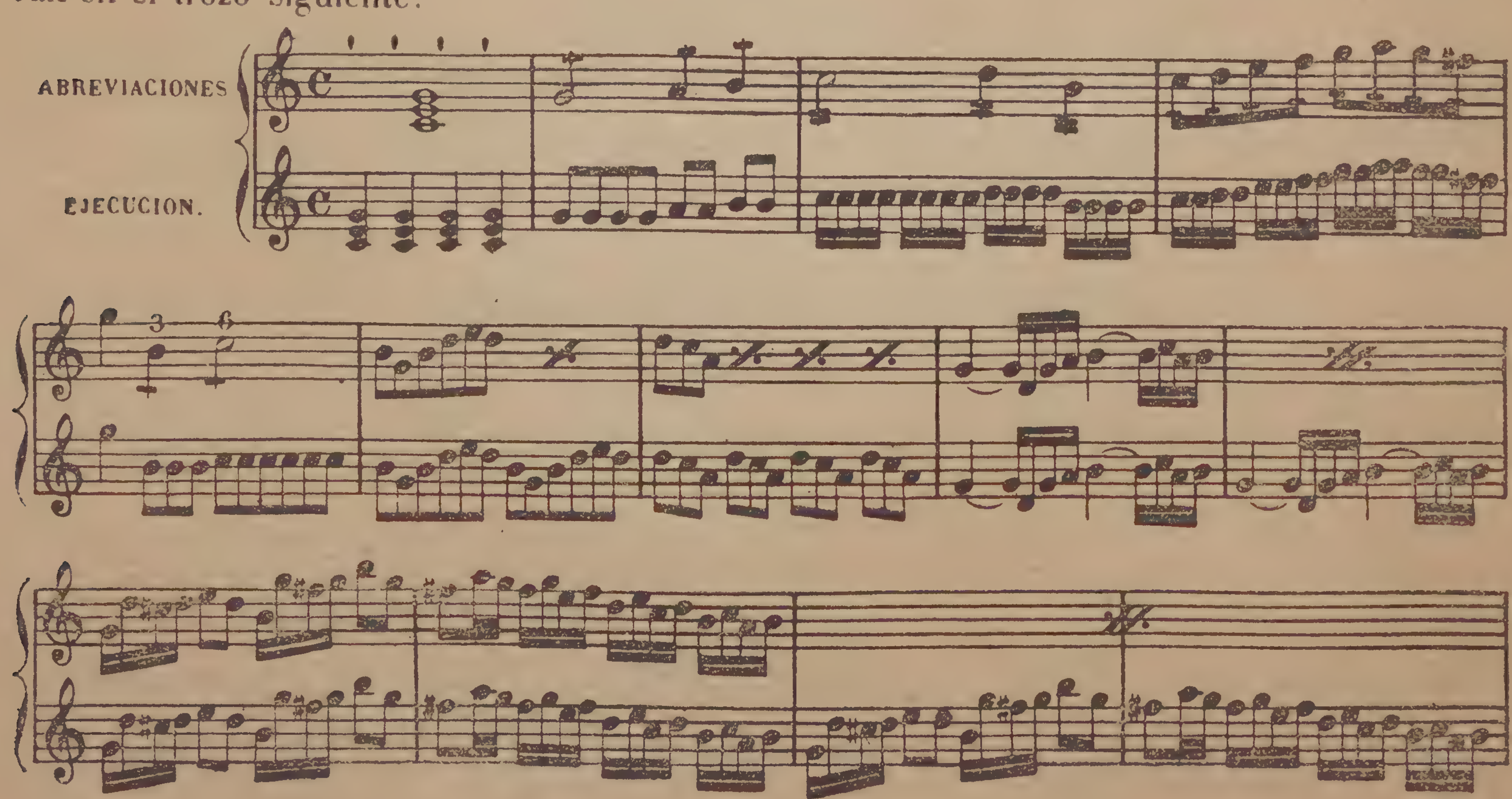
Se llama articulación el modo de ejecutar un paso cualquiera uniendo ó separando los sonidos entre si; por consiguiente, hay dos clases de articulaciones, que son: el *ligado* y el *picado;* el ligado se denota con una linea curva, que abraza los sonidos que se quiere unir ó ligar, los cuales debe ejecutar la voz con un solo golpe de garganta, el instrumento de cuerda con una sola arcada, y el de viento con un solo golpe de lengua. El picado se marca con un punto puesto encima de cada una de las notas que se quiere separar ó cortar; este punto se escribe de tres modos, para significar el mayor ó menor grado de prontitud con que debe cortarse ó abandonarse el sonido, y se llama *picado, muy picado* y *picado ligado:* por el siguiente ejemplo se comprenderá todo esto fácilmente.

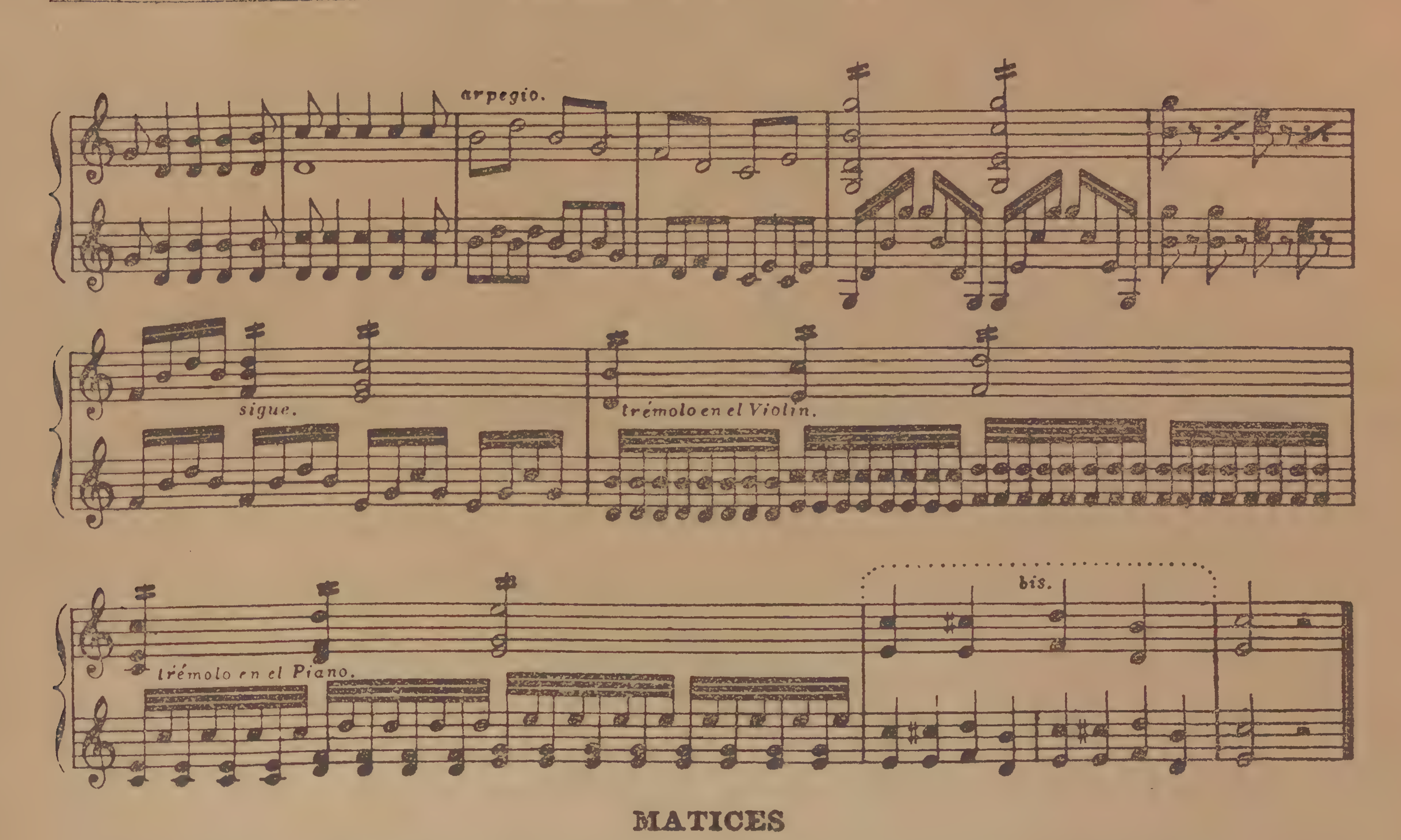


Cuando una misma articulación sigue en un trozo ó paso largo, se indica también con las palabras italianas *legato* (ligado), *marcato* (marcado ó picado), *stacato* (muy picado).

ABREVIACIONES

En la escritura musical usamos un gran número de abreviaciones, las cuales no sólo disminuyen el trabajo de los copiantes, sino que colocadas oportunamente, tanto en las particiones como en las partes separadas, contribuyen á la claridad y precisa inteligencia de la ejecución. Hay abreviaciones de palabras, y las hay también de notación: las primeras se hallan en la tabla de los términos italianos que sigue á esta materia, y las segundas se hallarán en el trozo siguiente:





MATICES

La palabra *matices*, que es propia del arte de la pintura, la usamos en el de la música para significar los diferentes grados de fuerza ó suavidad por que puede pasar uno ó muchos sonidos; estas modificaciones del sonido se designan con las palabras, abreviaciones y signos que se verán en la tabla siguiente, la cual contiene todos los términos italianos más usados y su significado en español, los cuales pertenecen: 1.°, á los matices; 2.°, á los aires ó movimientos; 3.°, al carácter y expresión, y 4.°, al movimiento, carácter y expresión á la vez.

Nota —*Las abreviaciones de las palabras italianas están en letra bastardilla.*

MATICES

PIANISSIMO	*PP.*	Muy de quedo.
DOLCISSIMO	*dol.mo*	Con mucha delicadeza.
PIANO	*P.*	De quedo.
DOLCE	*dol.*	Con delicadeza.
SOTTO VOCE		Suave, con dulzura.
MEZZA VOCE	*m. v.*	Á media voz.
MEZZO FORTE	*mf.*	Medio fuerte.
CRESCENDO	*cres.*	Aumentando la fuerza gradualmente.
RINFORZANDO	*rinf.*	Esforzando ó reforzando la nota ó notas bajo las que se halla.
SFORZANDO	*sf.*	(ídem)
FORTE	*f.*	Fuerte.
FORTISSIMO	*ff.*	Muy fuerte.
DECRESCENDO	*decres.*	Disminuyendo la fuerza gradualmente.
DIMINUENDO	*dim.*	(ídem)
CALANDO	*cal.*	Disminuyendo la fuerza y retardando un poco el tiempo.
SMORZANDO	*smorz.*	(ídem)
MANCANDO	*manc.*	Disminuyendo la fuerza (y retardando el tiempo) hasta que apenas se perciba el sonido.
MORENDO	*mor.*	(ídem)
PERDENDOSI	*perd.*	(ídem)

Cuando se hallan unidas estas dos letras, *fp*, indican que la primera nota se haga fuerte y las que siguen piano, y viceversa cuando se hallan así: *pf*.

Un regulador colocado de este modo < indica que la nota ó notas que abraza se hagan aumentando la fuerza ó intensidad; y cuando está así > indica que se ejecuten disminuyendo.

Este signo Λ, colocado sobre una sola nota, indica que ella debe ser acentuada con más fuerza que las demás que le rodean.

AIRES Ó MOVIMIENTOS

Es el más lento de todos los aires y de un carácter grave y elevado.

LENTO.............. } El mismo movimiento que el *Largo*, pero de un carácter severo.
GRAVE.............. }

LARGHETTO.......... Diminutivo de *Largo*, y por consiguiente menos lento, y de un carácter menos severo.

ADAGIO.............. Es un aire casi como *Larghetto*, pero de un carácter más tierno y apasionado.

ANDANTINO. *And.no*... Diminutivo de *Andante:* es el movimiento medio entre éste y el *Adagio*, y puede participar del carácter de uno y otro.

ANDANTE. *And.te*...... Es un aire muy moderado, y su carácter puede ser tierno, dulce ó melancólico.

ALLEGRETTO. *All.tto*... Diminutivo de *Allegro:* es un poco más despacio que éste; su carácter es gracioso y ligero

MODERATO ó *All.o mod.to* Tiene el mismo movimiento que el *Allegretto*, pero de un carácter más brillante.

ALLEGRO. *All.o* .... Aprisa, bien animado. Aunque la traducción de la palabra *Allegro* es *alegre*, no se considera así más que con respecto al movimiento, porque en cuanto al carácter, lo mismo puede expresar la alegría como cualquiera de las pasiones violentas.

PRESTO.............. } Designa un movimiento más vivo que el *Allegro* y participa de las mismas modificaciones que él.
VIVACE.............. }

PRESTISSIMO......... } Superlativo de *Presto* y de *Vivace:* denota un movimiento sumamente rápido.
VIVACISSIMO......... }

También se usan otros términos que se colocan al lado de los aires anteriores, al principio de una pieza ó solos en el discurso de ella, para modificar el movimiento; y son los siguientes:

ASSAI............... Mucho, bastante.

ACCELERANDO. *Accel.do* Acelerando el movimiento.

A PIACER............ Á voluntad, sin atenerse al movimiento del aire ni al preciso valór de las figuras.

CON MOTTO........... Con movimiento: es un grado más de presteza que el que indica la palabra á que va unido.

COMODO.............. De un movimiento moderado, de modo que su ejecución aparezca fácil y cómoda.

GIUSTO.............. Justo, sin demasiada viveza ni lentitud.

MOSSO............... Movido: lo mismo que *con motto*.

MOLTO............... Mucho.

MENO MOSSO.......... Menos movido: indica que debe disminuirse la celeridad del aire anterior.

NON TROPPO.......... No demasiado.

NON TANTO........... Lo mismo que *Meno mosso*.

PIU MOSSO........... Más movido: denota que debe aumentarse la velocidad del movimiento anterior.

PIU PRESTO.......... Más aprisa.

PIU STRETTO......... Ídem.

PIU TOSTO........... Ídem.

PIU LENTO........... Más despacio.

POCO................ Poco.

Rall..... Retardando poco á poco el movimiento.

Rit.do.... Ídem.

STRINGENDO. *String*... Apretando, apresurando el movimiento.

SLARGANDO........... Ensanchando, reteniendo un poco el movimiento y ejecutando con libertad.

TEMPO DI MINUETTO.. Movimiento de Minué, pero generalmente se exige un aire más vivo.

TEMPO DI MARCIA..... Aire de marcha.

TEMPO DI POLACA..... Movimiento de Polaca, que es un *Allegro Moderato*.

TEMPO DI PASTORELLA. Movimiento de Pastorela, que es un *Allegretto*.

VELOCE.............. Veloz, con velocidad.

INCALZANDO.......... Acelerando el movimiento.

TÉRMINOS QUE PERTENECEN AL CARÁCTER Ó EXPRESIÓN
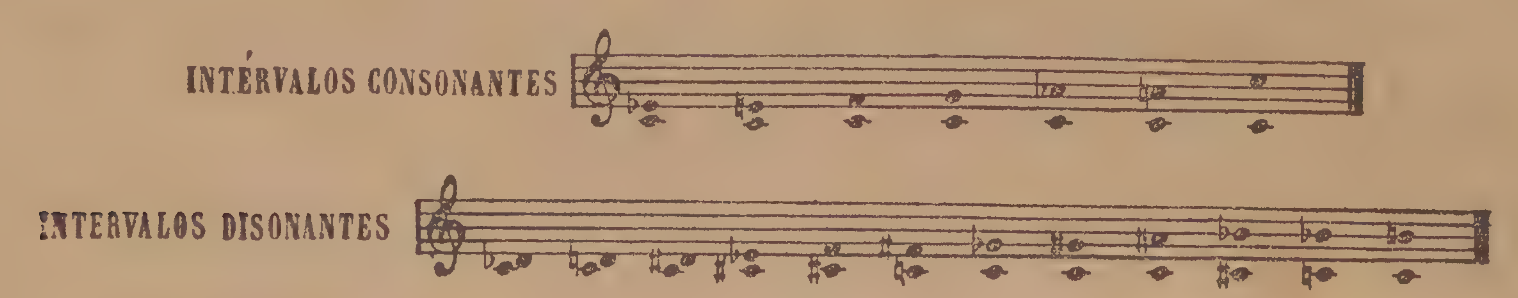
AFFETTUOSO......... Afectuoso; de un carácter dulce y cariñoso.
AMOROSO............. Amoroso; del mismo carácter que el anterior.
AMABILE............ Ídem.
BRILLANTE........... Brillante.
CON ANIMA........... Con alma, dando á todos los sonidos una expresión animada.
CON EXPRESIONE...... Con expresión.
CON FUOCO........... Con fuego y energía.
DECISO.............. Con decisión.
EXPRESIVO........... Lo mismo que *con expresión*.
FLEBILE............. Lloroso; de un carácter lastimoso.
FEROCE.............. Feroz; bruscamente y con ferocidad.
GRAZIOSO............ Con gracia.
INOCENTE............ Inocente; de un carácter sencillo y neto.
LAMENTABILE........ Lamentable; lo mismo que *flebile.*
LUGUBRE............ De un carácter de tristeza y terror.
LEGGERO............ Ligero; de un carácter opuesto á la gravedad.
MESTO............... Triste.
SENSIBILE........... Sensible; con mucho sentimiento.
SCHERZANDO......... Jugueteando.
PESANTE............ Pesado; de un carácter perezoso.
SPIRITOSO........... Espirituoso; con mucho fuego.
STREPITOSO.......... Estrepitoso; con energía.
SOSTENUTO........... Sostenido; dando todo su valor á las notas.
TENUTO.............. Ídem.
SCIOLTO............. Suelto; marcando todas las notas.
STINTO.............. Apagado; que apenas se perciba el sonido.
SEMPLICE........... Simple; con sencillez.

TÉRMINOS QUE PERTENECEN AL CARÁCTER Y MOVIMIENTO Á LA VEZ

AGITATO............. Agitado; movimiento algo más vivo que aquel con quien va unido; su carácter es violento y agitado.
ANIMATO............. Animado; su movimiento algo más vivo que aquel con quien va unido; su carácter decidido y animado.
AIROSO.............. Airoso; movimiento moderado y de un carácter elegante.
CON BRIO............ Con brío; con fuerza y vivacidad.
CANTABILE.......... Cantable; su movimiento algo más lento que aquel con quien va unido; su carácter expresivo y dulce.
CON ABANDONO....... Con abandono; su movimiento libre y abandonándose á la expresión.
LUSINGANDO.......... Lisonjeándose con la expresión, y deteniéndose un poco como quien se escucha á sí mismo.
MAESTOSO........... Majestuoso; de un movimiento muy moderado y de un carácter gracioso y lleno de majestad.
MARZIALE........... Marcial; movimiento de marcha y cárácter guerrero.

CONOCIMIENTOS GENERALES DE ARMONÍA

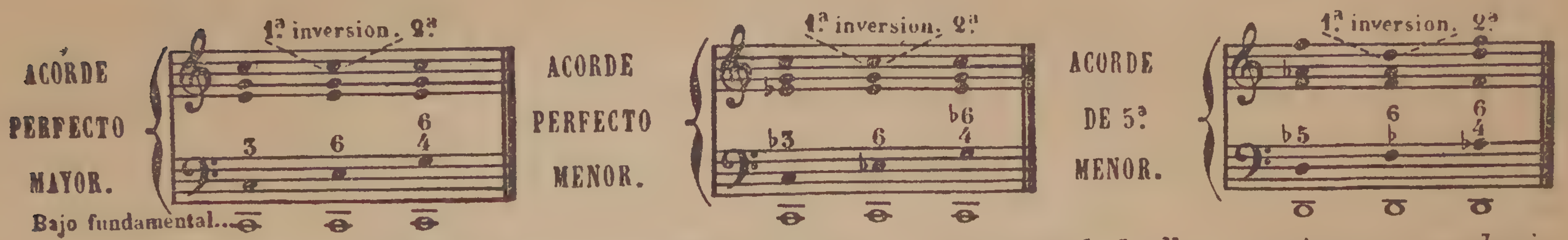
El resultado de las vibraciones ú oscilaciones de cuerpos elástico-sonoros se llama sonido; *la sucesión de varios sonidos forma la* melodía; *varios sonidos dados á la vez producen un* acorde; *la sucesión de varios acordes constituye la* armonía; *los acordes se componen de dos, tres ó más sonidos; á los de dos llamamos simplemente intervalos; de éstos unos son consonantes y otros disonantes; los primeros son 3.ª menor, mayor, 4.ª menor, 5.ª mayor, 6.ª menor, mayor y 8.ª: los disonantes son 2.ª menor, mayor, y aumentada, 3.ª disminuída, 4.ª disminuída, y mayor, 5.ª menor y aumentada, 6.ª aumentada, y 7.ª disminuída, menor, y mayor. Véanse en el ejemplo siguiente:*



Á los que llamamos acordes son los que se componen de tres, cuatro y cinco sonidos; de éstos, unos son consonantes y otros disonantes; en todos ellos, inclusos los de dos sonidos, que llamamos simplemente intervalos, no siempre ocupa el bajo el sonido primitivo del acorde, sino que pasa á tomar otro cualquiera de los que aquél se compone, á lo cual llamamos inversión *del acorde. Los acordes se designan también por medio de cifras colocadas sobre el bajo.*

Todo esto se comprenderá bien estudiando con detención la tabla siguiente y las explicaciones que la ilustran.

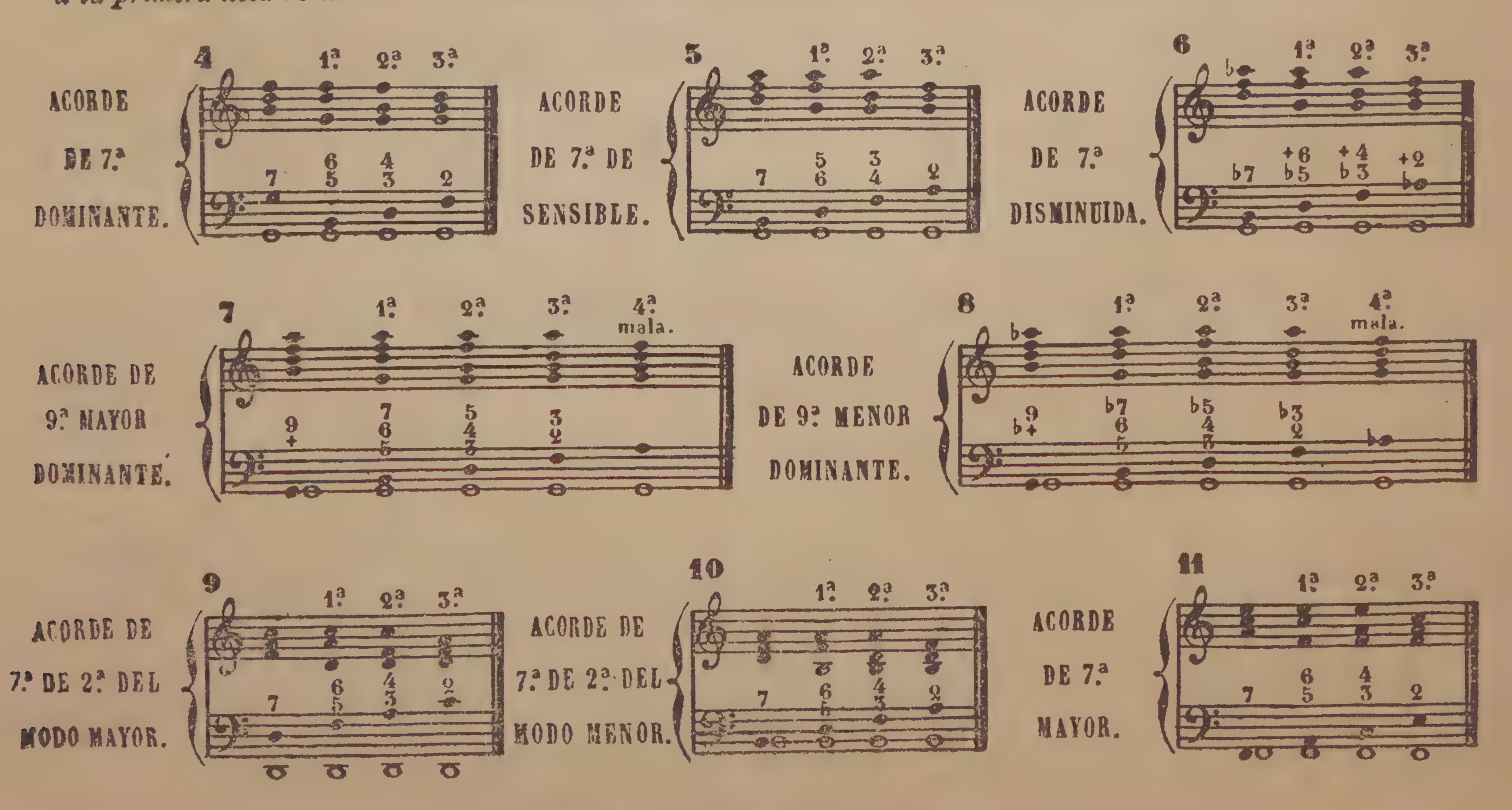
ACORDES CONSONANTES



Los acordes uno y dos sirven para principiar y concluir una pieza ó período de ella, y en este caso no pueden invertirse; el número tres no puede usarse para hacer reposo alguno. Las redondas en lo grave del bajo designan siempre el origen del acorde, á lo cual llamamos bajo fundamental.

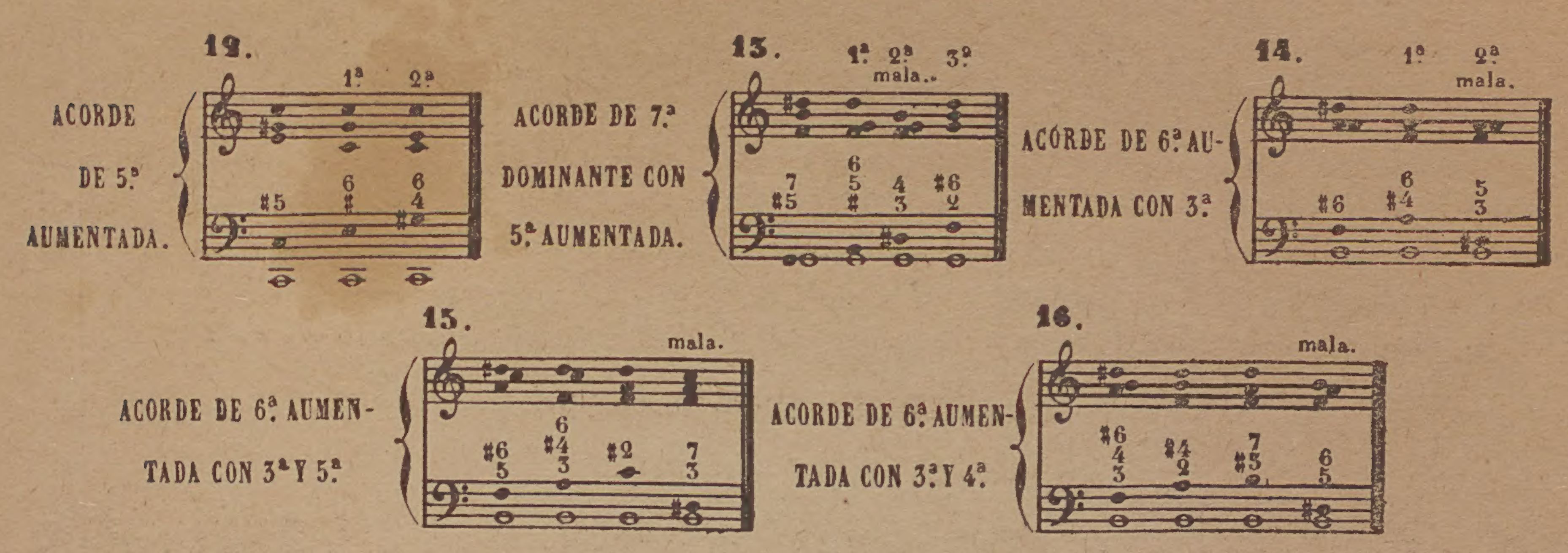
ACORDES DISONANTES

Varios acordes de éstos toman el nombre de la nota de la escala sobre que se colocan; téngase presente que así como á la primera nota de la escala llamamos tónica, *á la quinta llamamos* dominante, *y* sensible *á la séptima.*
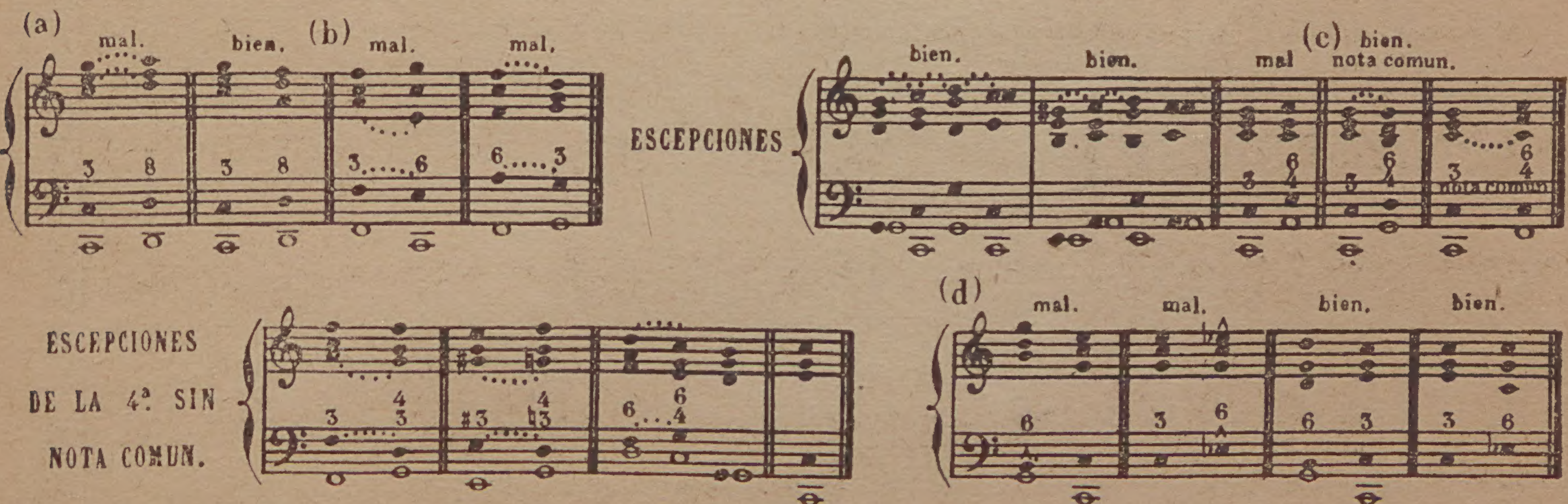


Todos los acordes disonantes resuelven en el siguiente bajando de grado la nota disonante, y subiendo el bajo fundamental una 4.ª menor, ó bajando una 5.ª mayor; si en ellos hay nota sensible, ésta debe subir de grado. Bajo estas reglas se hace la resolución natural de los acordes disonantes; se dice natural, porque hay también resoluciones excepcionales en que no se observan dichas reglas. De los ocho acordes disonantes anteriores, los cinco primeros no necesitan preparación, pero sí los tres últimos. Preparar la disonancia es hacer que la nota disonante exista en la misma voz desde el acorde anterior, siendo en éste consonante. En los acordes números 4, 9, 10 y 11 puede suprimirse la 5.ª (en el acorde original) y ponerse en su lugar la 8.ª En las dos inversiones del número 5 debe estar la sensible más baja que la disonante, y en las inversiones de los números 7 y 8, además de observarse la misma regla, debe estar la dominante una 9.ª más baja que la disonancia principal, del modo que lo están en los ejemplos de dichos números.

ACORDES ALTERADOS



Estos cinco acordes alterados hacen también su resolución natural subiendo el bajo fundamental de 4.ª; la nota alterada la hace subiendo de grado. En las inversiones de estos mismos acordes es necesario que no se halle entre las voces el intervalo de 3.ª disminuída, y sí el de 6.ª aumentada. Algunos autores modernos de gran nota usan la 3.ª inversión del número 15, sin embargo de hallarse en ella la 3.ª disminuída.

Además de las reglas ya dadas concernientes á los acordes y á sus resoluciones naturales, es necesario observar las siguientes: primera, no se pueden dar dos 5.ªs seguidas ni dos 8.ªs entre dos voces, cualesquiera que ellas sean (a); *segunda, no puede darse la 5.ª ni la 8.ª entre una de las partes de la armonía y el bajo, siendo por movimiento directo* (b); *tercera, no puede darse la 4.ª menor entre el bajo y otra voz ó parte, sino con nota común* (c); *no se debe doblar la nota sensible ni la accidental* (d).



Al dar estos ligeros conocimientos de armonía, no es mi ánimo aumentar el número de charlatanes armonistas é intrusos compositores, que, desprovistos de la instrucción necesaria, componen de modo que solo la ignorancia y confusion que existe hoy en materia de música puede justificarlo. El único objeto que me he propuesto es que los solfistas, antes de dedicarse al canto ó á un instrumento cualquiera, tengan alguna idea de las principales reglas de armonía, para que de este modo se despierte en ellos algún día el deseo de estudiar con detención este ramo tan interesante á todos los que se deciden á profesar el arte de la música.

FIN DEL MÉTODO

OBRAS

DEL

MAESTRO ESLAVA

	PESETAS
Método de Solfeo	25
Idem sin acompañamiento	18
Tratado de Armonía	25
Idem íd. abreviado	5
Tratado de Contrapunto y Fuga	25
Tratado de Melodía	13,50
Tratado de Instrumentación	27,50
Museo orgánico, primera parte	27,50
Idem íd., segunda parte	14
Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición	2
Te Deum, con orquesta	9
Oficio de difuntos, con orquesta	17,50
Tres motetes a voces solas, números 1, 2 y 3	2
Idem íd., núms. 4, 5 y 6	2
Misa de difuntos, con orquesta	20
Salve Regina, con íd.	5
Lamentación primera del Miércoles, con íd.	15
Idem segunda del íd., con íd.	6
Idem tercera del íd., con íd.	6
Idem primera del Jueves, con íd.	6
Idem segunda del íd., con íd.	6
Idem tercera del íd., con íd.	6
Miserere breve, con íd.	4
Misa en *mi bemol*, con íd.	12,50

	PESETAS
Misa de Cuaresma, sin orquesta	3
Stabat Mater abreviado, con orquesta	5
Secuencia de Resurrección, con íd.	4
Idem de Pentecostés, con íd.	6
Idem del Corpus, con íd.	6
Misa breve, con íd.	9
Responso *Libera me*, con íd.	7
Christus factus, con íd.	4
El Penitente, plegaria, con íd.	2,50
Tres motetes, a voces y órgano	4
Motete *Tu es Petrus*, con íd. íd.	3
Misa en *la*, con orquesta	12,50
Paráfrasis de Job: recitado y romanza para tenor	1,50
Cantiga 10.ª de Alfonso el Sabio parafraseada, con coro y orquesta	5
Cantiga 14.ª de íd., con íd. en partición	7,50
Idem, para solo piano	3
Letanía en *mi*, a dos coros y orquesta	5
Salve en *mi*, a íd. íd.	5
Breve Memoria histórica de la música religiosa en España. Un folleto en 4.° de 105 págs.	4